

लोक दीर्घी

नाट्य-परम्परा

★

डॉ. विश्व पट्टनायक

★



हिन्दी प्रवाचक पुस्तकालय

विषय

पृ० सं०

रास	६०
राजा हरिश्चन्द्र माच का अश	६१
माच की प्रमुख धुन	६४
बालमुकुन्द गुरु और कालूराम उस्ताद की वश-तालिका	६५
चन्द्रमखी रचित एक गीति-नाट्य	६६
प्रकाशित ख्याल	६६
दिल्ली के रामलीला-संचालको की परम्परा	१०५
लोक-नाट्य संगठन-विधि	१०६
नोटकी सम्बन्धी लोक-कथा	१०६





भारतीय नाट्य कला के सम्बन्ध में प्रामाणिक सामग्री भरत प्रणीत 'नाट्यशास्त्र' (ई० पू० तीसरी शताब्दी) में उपलब्ध है। बाद के कुछ ग्रन्थ भी महत्त्वपूर्ण हैं—जैसे धनञ्जय कृत 'दशरूपक' (दसवीं शताब्दी) एवं विश्वनाथ लिखित 'साहित्य वंश' (पन्द्रह सौ ई० के लगभग)। वस्तुतः आचार्य ग्रन्थ के रूप में 'नाट्यशास्त्र' का महत्त्व सर्वोपरि है।

नाटक की उत्पत्ति के सम्बन्ध में भरत-प्रणीत नाट्य-शास्त्र के कुछ अंश उल्लेखनीय हैं जिनमें निश्चय ही यह सिद्ध होता है कि नाटक जैसा साधन सहजोद्भूत नहीं है, अपितु विशेष परिस्थितियों में उत्पन्न सामाजिक चेतना का परिणाम है। नाट्य-शास्त्र में उपलब्ध नाटक की उत्पत्ति का सिद्धान्त एक कथा से जुड़ा हुआ है जो भारतीय सिद्धान्त के रूप में वर्णों से स्वीकृत होता आ रहा है। तदनुसार इन्द्र तथा अन्य देवताओं ने ब्रह्मा से सब का चित्त प्रसन्न करने के लिये कोई मनोविनोद का साधन प्रादुर्भूत करने का आग्रह किया। वे ऐसा साधन चाहते थे जो श्रव्य और दृश्य दोनों हो तथा जिसमें सभी वर्ण के लोग समान रूप में भाग ले सकें।^१ चूँकि वेदों के उपयोग का अधिकार शूद्रों के लिये निषिद्ध था, अतः नवीन वेद (पंचम वेद) का मूलन अनिवार्य प्रतीत हुआ। इस प्रकार सभी वर्णों के मनोरंजनार्थ "ऋग्वेद से शब्द, यजुर्वेद से अभिनय, सामवेद से गान और अथर्ववेद से रस लेकर ललितकलात्मक नाट्यवेद की सृष्टि ब्रह्मा ने की।"^१ इससे स्पष्ट है कि नाटक की उत्पत्ति के मूल में वर्ण-स्वार्थ की भावना नहीं थी। मनोरंजन के साधनों के लिये सामूहिक प्रयत्न, बिना किसी वर्ण की उपेक्षा के, अनिवार्य प्रतीत हुए थे।

नाट्यशास्त्र के प्रथमोपाध के श्लोकों में एक और कथा उल्लेखनीय है। जब पञ्चम वेद की रचना हो गई और उसका यथोचित ज्ञान प्राप्त पर भरतमुनि के शिष्यों ने देवताओं के समक्ष (विजयोल्लास पर) प्रथम बार अभिनय प्रदर्शित किया, तो उनकी कथावस्तु देवों की विजय और अशुरों की पराजय से सम्बन्धित थी। अभिनय में देवताओं को अपने गौरव पर प्रसन्नता हुई और उन्होंने भरत मुनि के नाटकों के लिये मंच आवि की व्यवस्था कर दी। ब्रह्मा, विष्णु और महेश तीनों ही देवताओं का उसे सरक्षण प्राप्त हुआ। पर इस घटना से अशुर क्रुद्ध हो गये। वे बराबर नाट्य-मण्डलों के कार्यों में विघ्न उत्पन्न करने लगे। इसलिये विद्वत्कर्मा ने नाट्यगाना बना दी। अपनी प्रतिष्ठा के लिये देवताओं की मण्डलों की निरन्तर रक्षा करना पड़ा। यहाँ ध्यान देने योग्य एक घान और है। देवताओं की विजय अभिनयपर न होकर सामूहिक यश की होना है। इसमें धर्मपूजा का आरम्भ अभिनयस्थित होकर होता है। यह पूजा जितनी बाह्य थी, उतनी ही आन्तरिक। इसमें सामाजिक-उत्साह, आरम्भिक संघर्ष के पञ्चान् प्रकट हुआ था।

जिस समय 'नाट्य-शास्त्र' की रचना हुई, उस काल में कृषि-सम्यता का विस्तार हो रहा था। ग्राम बस रहे थे, लोगों में जातीयता का उदय और ग्राम-धर्म का विकास हो रहा था। विद्वानों का मत है कि उपलब्ध 'नाट्य-शास्त्र' वस्तुतः एक व्यक्ति की रचना नहीं, पूर्ववर्ती आचार्यों के विचारों का सुसम्बद्ध सम्पादन है। अतएव नाट्यवेद की उत्पत्ति की कथा को भी 'नाट्य-शास्त्र' में पूर्ववर्ती विचारों से सम्भवतः ग्रहण किया गया हो। यह कथा ईसा की चौथी पाँचवीं शताब्दी तक बराबर उद्धृत होती रही। 'नाट्य-शास्त्र' के निर्माण की आवश्यकता तत्कालीन समाज को देखते हुए जरूरी थी, और सामाजिक पुष्टि के लिये नाट्य को वेद की प्रतिष्ठा देना अपेक्षित था। उक्त कथानको से हमारे समक्ष नाट्य की उत्पत्ति और विकास का रूपक-परक अर्थ स्पष्ट हो जाता है और हम इससे निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि—(१) आवश्यकता ने नाटक को जन्म दिया, (२) यह आवश्यकता परिस्थिति-जन्य थी (जिसका आभास तत्कालीन समाज के व्यवस्थापकों को हुआ था और उन्होंने ऐसे साधन की अपेक्षा की जिसमें सभी वर्गों के लोगों का सहयोग हो), तथा (३) देवों और असुरों का सघर्ष वस्तुतः वर्ग चेतना का द्योतक था। नाटक के विकास क्रम में सघर्ष की चित्रित करते हुए सभी के दुःख-सुख का विश्लेषण भी नाटक जैसे प्रदर्शन में हो यह अभीष्ट प्रतीत हुआ—

योऽयं स्वभावो लोकस्य, सुख-दुःख समन्वित ।

सोऽङ्गाद्यभिधोयेतो, नाट्याभित्य मिश्रवीयते ॥

नाटक की उत्पत्ति-सम्बन्धी अन्य मत भी इस चर्चा के सन्दर्भ में विचारणीय हैं। डाक्टर रिजले का मत है कि नाटक की उत्पत्ति मृतक वीरों की पूजा से हुई। मृतक वीरों की आत्मा को प्रसन्न करने के लिये उन्हीं के चरित्र का नाटकीय अभिनय श्रद्धापूर्वक आरम्भ किया गया। डाक्टर पिशेल के अनुसार कठपुतलियों से नाटक की उत्पत्ति हुई। यह मान्यता प्राचीन होकर भी विचारणीय है। राजस्थान, मारवाड, मालवा, दक्षिण भारत आदि प्रान्तों में कठपुतलियों के खेल और फिर पुतलियों की सर्वदेशीय परम्परा का उपलब्ध स्वरूप उल्लेखनीय है। कतिपय भारतीय ग्रन्थों में कठपुतलियों के नृत्योल्लेख भी इस बात की पुष्टि करते हैं। छाया नाट्यो से भी सघर्ष जोड़ने का प्रयत्न किया गया। परिशिष्ट में इस विषय पर अलग से विचार किया गया है। वेदों में सवादात्मक ऋचाओं से नाटक की उत्पत्ति का सम्बन्ध जोड़ने पर भारतीय मत नाट्य-शास्त्र के और भी पीछे चला जाता है। ऋग्वेद में लगभग ऐसे प्रसंग हैं जिन्हें नाटकीय सवाद के रूप में निश्चय ही स्वीकार किया जा सकता है। वेद पाठ की अपनी विशेष शैली में इन्हीं सवादों का गान होता रहा है। मेक्समूलर का अनुमान है कि सम्भवतः ऐसे सवाद दो भिन्न दलों द्वारा सामूहिक रूप से गाये जाते होंगे। प्रो० लेवी ने भी यही मत वाद में स्वीकार किया है। इन प्रमाणों से स्पष्ट है कि सामवेद और अथर्ववेद की ऋचाएँ तथा ऋग्वेद के मयाद नृत्य, नाट्य और संगीत की त्रिधाभिव्यक्ति है। वेदकालीन जन समुदाय इस त्रिवेणी से परिचित था। ऋचाओं के अध्ययन से कहीं-कहीं स्वगत भाषण की रूपरेखा भी उपलब्ध होती है। ऋतु-उत्सवों में नृत्य-नाट्य के प्रमाण खोजने की आवश्यकता नहीं। प्रत्येक युग में यह परम्परा स्वानाविक रूप से रही है। देवताओं को प्रसन्न करने अथवा तांत्रिक परम्पराओं की साधना के हेतु नृत्य समाज का अनुष्ठानिक अंग रहा है। नाटक का मूल स्रोत वस्तुतः ऐसे नृत्यों के हाव-भाव में वर्णित

वस्तु-तत्त्व के भीतर लक्षित होता है।^१ नाटक का इस प्रकार नृत्य से सम्बन्ध लोक-धर्मों नाट्य परम्परा का चोत्कर्ष है। वगात् की यात्राएँ इस परम्परा की श्रमों भी रक्षा कर रही हैं। कीय के अनुसार वैदिक ऋचाएँ नाट्य-कला के आरम्भिक सूत्रों का प्रतिनिधित्व करती हैं। आदिवासीयों में प्रायः मद श्रयवा शराय पीने की आयोजन फसल पकने के पश्चात् किया जाता है। यह उत्सव का रूप धारण कर लेता है। ऋग्वेद की ऋचाएँ जिसमें नाटक के सवादों का क्रम निहित है, सम्भवतः फसल पकने के हेतु किये जाने वाले अनुष्ठानों के गीत बन गयी होगी। कीय ने 'कोरा' जाति के मदीत्सव पर उल्लेख करते हुए इस सन्दर्भ में 'सोमपान' के समय इन्द्र के मुख से कहे जानेवाले मन्त्र की स्वगत कथन का स्वरूप बताया है। पुरोहित जिसमें इन्द्र का रूप धारण कर सोम की शक्ति का वसान करता है। कोराग्रो में एक व्यक्ति मदीगन्त देवता का अभिनय करता है और दूसरा गीत गाता है। नाटक का यह आदिम रूप आज भी कतिपय जनवासियों का मदीत्सव श्रयवा अनुष्ठानिक आचारों में दृष्टिगोचर होता है। वर्षा के लिये किये जाने-वाले टोटकों की श्रयवा विवाह आदि मागलिक अवसरों पर अनेक जातियों में प्रचलित कुछ ऐसे आचार सरलतापूर्वक अभिनय की कौटि में स्थान पा सकते हैं। उनमें भी गीतों की पृष्ठ में गाते रहने का प्रघात उपलब्ध है।

प्रो० विन्डिश, ओल्डनबर्ग तथा पिसेल तीनों के मत में वैदिक ऋचाएँ नाटक के पद्यात्मक अंश हैं जिन्हें सुरक्षित रखा जा सका। इनके मध्य में सन्तत-गद्यात्मक अंश रहे होंगे, जिन्हें सम्हाले रचना कदाचित् उपयुक्त नहीं समझा गया हो। इसी मत की पुष्ट करने के लिये कुछ विद्वानों ने वैदिक ऋचाग्रो की वीरगीत श्रयवा कीर्तिगात बताने का प्रयत्न भी किया, किन्तु ऐसी मनी बातें आलोचना का विषय बनी हैं।

सामवेद के गीतों की भी नाटक से सम्बन्धित स्वीकार किया जा सकता है। अनुष्ठानिक नृत्यों की परम्परा के प्रमाणों का अभाव नहीं है। ऐसे नृत्यों में सांकेतिक मुद्राओं का प्रचलन बना रहा है। नाटक की उत्पत्ति का बहुत कुछ आधार यही सामग्रो है। भारतीय नाटकों की परम्परा में नृत्य का सम्बन्ध दृष्टव्य है। आगे चल कर इन्हीं नृत्य-गीतों में सवादों का प्रवेश नृत्य-नाटकों की उत्पत्ति का कारण हुआ। यों तो नाटकों की प्राचीनता में संदेह नहीं। ईसा की तीन शताब्दी पूर्व रामगढ़ (सरगुजा) की पहाड़ी में अवरिष्यत 'मीतावेगा' और 'जोगीमारा' की गुफाओं में नाटक का पुराना प्रेक्षणक बना हुआ है। मीतावेगा में पाये गये एक झिलालेख में उन समय के मनोरंजन का मामूली-सा चित्र मिलता है। "कुने बनतिपा। रामायान् भूते। कुस्करत एव अन्नग (त)" पवित्र का अर्थ सम्भवतः इस प्रकार है कि "बनन्त पूजिमा की दोल यात्रा उत्तर सम्बन्धी गीत गाये जाते हैं और हमों के फीवारे छूटने हैं। गने में समेनों का माना शाने मांग आनन्द ने कूने नहीं समते।" परन्तु मनोरंजन की दृष्टि में नाटक का प्रचार तर्देय बना रहा है। भरत के 'नाट्य-शास्त्र' की गठन और विभिन्न विधियों की सुविम्बुन योजना यह बताती है कि भरत के पूर्व भारत में नाटकों की परम्परा मनी यणी में काफी अद्यतन रूप में प्रचलित रही होगी। भरत ने उनका अध्ययन कर सुश्रवसिष्य शास्त्र का निर्माण किया, जिसमें कि लोक-प्रचलित मनोरंजन की सम्बन्धित और विगरी हुई पद्धतियों ने सुघात रूपर एक सूत्र-योजना का गये। उक्त मतों का विम्वान में अर्थात् भरत यहाँ समीक्ष नहीं, किन्तु संक्षेप में यही कहा जा सकता है कि मनी पराश का

अपरोक्ष रूप से नाटक की उत्पत्ति के सूत्रों से कहीं अधिक और कहीं कम मात्रा में जुड़े हुए हैं। यही ध्यान देने की बात है कि कृषि-जीवन के आरम्भ होते ही अवकाश के क्षणों में मानव ने अपने मनोरजन के लिये अनेक साधनों का आविष्कार किया। कुछ साधन समाज के प्रिय विषय बन कर परम्परा के रूप में प्रचलित हो गये। आज भी यही परम्पराएँ हमें नाटक की उत्पत्ति के किसी निश्चय की ओर ले जाने के लिये पाध्य करती हैं। यह तो सर्वमान्य तथ्य है कि लौकिक कार्यों में नाटक की अभिनय सामग्री (अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्) और धार्मिक कार्यों में पूर्व पुरुषों की कथाएँ मिलती हैं। नाटक की उत्पत्ति में यह वस्तुएँ आगे-पीछे होकर योग प्रदान करती हैं। जिज्ञासा-जन्य प्रयोग और सत्प्रयत्नों ने नाटक में प्राण प्रतिष्ठा की। भरत के पूर्व नाटक का लोक-धर्मी रूप न रहा हो, यह असम्भव है। यद्यपि यह 'नाट्य-शास्त्र' में स्पष्ट परिलक्षित नहीं हुआ, किन्तु उत्पत्ति सम्बन्धी जो रूपक कथाएँ आरम्भ में दी गई हैं, वे मानव के कृषि-युग की सूचक हैं। जब कि नाटक और निकटवर्ती देशों में अनेक घुमन्तू जातियाँ यस चुकी थीं और जहाँ एक बार वसावट हो जाती है, वहाँ मनोरजन के साधन अपने आप उत्पन्न होते हैं। नाटक इसी तरह सहज उत्पन्न अव्य एवं वृक्ष योजना है जो बाव में क्रमशः नियमबद्ध होती गई। इस क्रम में लोकधर्मी और साहित्यिक ये दोनों भिन्न नाट्य परम्पराएँ स्वतंत्र रूप से विकसित हुईं। आरम्भ में यह भेद न था, बल्कि उसे पूर्ण लोकोन्मुखी बनाने के लिये सभी वर्गों का सहयोग अपेक्षित हुआ था। इसीलिये पंचमवेद का रूपक सम्भवतः एक सुसयत 'अप्रोच' है, यह कहना अनुचित न होगा।

: २ :

हर्ष के पश्चात् (७ वीं शताब्दी) कुछ शताब्दियाँ ऐसी बीतीं कि प्रत्येक प्रान्त एक-दूसरे के सपर्क से वंचित हो गये। फलस्वरूप मनोरजन के साधनों का सर्व-सामान्य रूप विच्छेदित हो गया और लौकिक साधन अपने-अपने ढंग से नाना स्थानों में पनपने लगे। तात्त्विक दृष्टि से लौकिक भावनाओं में समानता होते हुए भी उन साधनों में रूप-भिन्नता उत्पन्न हुई। कालान्तर में ये ही साधन रुढ़ हो कर परम्परा की थाती बन गये।

मध्ययुग की परिस्थितियों का अध्ययन करने से यह विदित होगा कि भक्तिपरक आन्दोलनों ने नाटक की उस परम्परा को जो राजाश्रय के अभाव में मुरझा गई थी और वह परम्परा जो साधारण जन में उद्देश्यविहीन होकर नष्ट हो रही थी, एक साथ जीवित कर दिया। कृष्ण-लीला की भावोन्मेषकारिणी विविधता राज-दरबारों और जन-साधारण के मंचों पर एक साथ प्रतिफलित हुई। भागवत के दशम स्कन्ध की कथाएँ अभिनय का सहारा पाकर लोक-जीवन की अभिव्यक्ति के स्पर्श से परम्परात्मक नाट्य-शैली के सूत्रपात की अधिकारिणी हुई। उधर राम के जीवन का अभिनय रामभक्ति शाखा की प्रेरणा से प्रस्फुटित हुआ। इस प्रकार कालावधि में 'रासलीला' और 'राम-लीला' दो लोकधर्मी नाट्य-परम्पराएँ विकसित हुईं। हिन्दी नाट्यो के विकास की पृष्ठभूमि में मध्यकाल की इस श्रीवृद्धि का महत्त्वपूर्ण योग है।

सदेह नहीं, मुत्तलमानों ने भारतीय सस्कृति को काफी नुकसान पहुँचाया और उन्होंने नाटक के निराम में बाधाएँ उपस्थित कीं। ठीक इसी समय सुदूर नेपाल, आसाम,

वगल और विहार तथा निकटवर्ती मियिला में वंछगों के रगमंच पर अनेक नाटक खेले गये, जो आज भी उपलब्ध हैं। इतिहास लेखकों का मत है कि "उत्त समय भी (मध्यकाल) मुसलमानी प्रभाव से दूर दक्षिण में संस्कृत नाटकों की रचना और अभिनय कला का प्रचार बराबर बना रहा। ऐसे स्थानों में जहाँ मुसलमानी प्रभाव विद्यमान था, उच्च श्रेणी के नाट्य-साहित्य और अभिनय-कला का पतन हो गया। केवल गांवों में रूपक के कुछ हीन भेदों का प्रचार बना रहा।"

यहाँ प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या संस्कृत के या उच्चश्रेणी के नाटकों का विकारी रूप लोकधर्मी नाटकों में निहित हुआ या लोक-नाटकों की अपनी स्वतंत्र परम्परा ही थी। भाषा की दृष्टि से जो भेद संस्कृत या उच्चवर्ग की भाषा और लोक प्रचलित बोलियों में रहा है, वही भेद हमें संस्कृत नाटकों अथवा उच्च कोटि के नाटकों एवं लोकनाट्यों में स्वीकार करना चाहिये। जहाँ लोकनाट्य संस्कृत नाटकों के निकट आये हैं वहाँ वे अवश्य ही नागरिकता से प्रभावित हुए हैं। चूँकि लोकनाट्य लोकधर्मी रहे हैं, अतः राजदरबारों का आश्रय उनके लिये संस्कृत नाटकों की तरह अपेक्षित नहीं था। इसलिये आश्रय के अभाव में उच्चकोटि की नाट्य-कला का ह्रास हो गया और लोकनाट्य कितने ही उत्थान और पतन के बाद भी गांवों में आज भी बने हुए हैं। हेमचन्द्रनाथदास के अनुसार संस्कृत नाटकों की परम्परा का अन्तिम नाटक रामानन्द राय (जगन्नाथ बल्लभ) का था, जो जगन्नाथपुरी के मन्दिर में श्री प्रतापेश्वर की आजा से खेला गया था। यह सम्भव है कि यही अन्तिम नाटक न होगा। अन्य प्रान्तों में इस प्रकार की नागर-परम्परा से संबंधित नाटक तब तक अवश्य ही जीवित रहे होंगे जब तक कि राजाओं का बरबहस्त उन पर रहा। इस परम्परा के ठीक विपरीत लौकिक नाटक (लोकधर्मी) हैं, जहाँ आदम्यवर्गों का अभाव और सीमित साधनों में उन्मुख अभिव्यक्ति का कोशल विद्यमान है। यही कारण है कि नन्तों ने अपने प्रचार के साधनों में एक साधन नाटक भी माना है। आचार्यों ने लौकिक परम्परा के विरुद्ध जहाँ-तहाँ अपने मत दिये हैं जिनसे सिद्ध होता है कि लोगों की रुचि लोक-नाटकों की ओर क्रमशः बढ़ रही थी। मध्यकालीन नाटकों में ऐसे अनेक नाटकों का पता लगा है जो भरत की नाट्य रीतियों पर चरे नहीं उतरने। उनमें पद्यात्मक गदाओं का आधिक्य और रामायण तथा महाभारत की कथाओं का प्रामाण्य पद्धति से विस्तार पाया जाता है। न उनमें पात्र-प्रवेश के संकेत हैं, न चरित्र-चित्रण की उठान। गति और अभिनय का कोशल भी नदारद। जिसे उत्कृष्ट नाट्य कला कहा जाना है उसका कोई रूप उसमें नहीं है। 'दक्षिणी हरण' (दिक्षापति), 'रत्नम् नाटक' (हृदयराम पञ्चाधी), 'प्रबोध चन्द्रोदय' (यशवन्तसिंह), 'शकुन्तला' (निवाज शर्मा), 'देवमाया प्रसव' (देव), 'माधवानन्द कान्त-चन्दला' (भालम) आदि ऐसे ही कुछ नाटक हैं। भाग्येश्वर हरिश्चन्द्र के नाटकों में लोक-नाट्यों का प्रभाव पाया जाता है। 'चन्द्रावली' में 'नम' का और 'नीलदेवी' में 'स्याम' का प्रभाव है (छा० हि० सा० २३२), यद्यपि यह प्रभाव भेद-पन से बरा हुआ नहीं है। न्यायों का तो लोगों पर अवश्य अमल होता था। छा० गोमनाथ ने अपने प्रथम 'हिंदी नाटक साहित्य का इतिहास' में मौनाना गनीमत की एक समन्वयी (१८८४) का आशय उद्धृत किया है, जो इस तरह है—

अपरोक्ष रूप से नाटक की उत्पत्ति के सूत्रों से कहीं अधिक और कहीं कम मात्रा में जुड़े हुए हैं। यही ध्यान देने की बात है कि कृषि-जीवन के आरम्भ होते ही अवकाश के क्षणों में मानव ने अपने मनोरंजन के लिये अनेक साधनों का आविष्कार किया। कुछ साधन समाज के प्रिय विषय बन कर परम्परा के रूप में प्रचलित हो गये। आज भी यही परम्पराएँ हमें नाटक की उत्पत्ति के किसी निश्चय की ओर ले जाने के लिये याध्य करती हैं। यह तो सर्वमान्य तथ्य है कि लौकिक कार्यों में नाटक की अभिनय सामग्री (अवस्थानुकृतिनाट्यम्) और धार्मिक कार्यों में पूर्व पुरुषों की कथाएँ मिलती हैं। नाटक की उत्पत्ति में यह वस्तुएँ आगे-पीछे होकर योग प्रदान करती हैं। जिज्ञासा-जन्य प्रयोग और सत्प्रयत्नो ने नाटक में प्राण प्रतिष्ठा की। भरत के पूर्व नाटक का लोक-धर्मी रूप न रहा हो, यह असम्भव है। यद्यपि यह 'नाट्य-शास्त्र' में स्पष्ट परिलक्षित नहीं हुआ, किन्तु उत्पत्ति सम्बन्धी जो रूपक कथाएँ आरम्भ में दी गई हैं, वे मानव के कृषि-युग की सूचक हैं। जब कि नाटक और निकटवर्ती देशों में अनेक घुमन्तू जातियाँ घस चुकी थीं और जहाँ एक बार बसावट हो जाती है, वहाँ मनोरंजन के साधन अपने आप उत्पन्न होते हैं। नाटक इसी तरह सहज उत्पन्न अव्य एवं दृश्य योजना है जो बाद में क्रमशः नियमबद्ध होती गई। इस क्रम में लोकधर्मी और साहित्यिक ये दोनों भिन्न नाट्य परम्पराएँ स्वतंत्र रूप से विकसित हुईं। आरम्भ में यह भेद न था, बल्कि उसे पूर्ण लोकोन्मुखी बनाने के लिये सभी वर्गों का सहयोग अपेक्षित हुआ था। इसीलिये पंचमवेद का रूपक सम्भवतः एक सुसयत 'अप्रोच' है, यह कहना अनुचित न होगा।

: २ :

हर्ष के पश्चात् (७ वीं शताब्दी) कुछ शताब्दियाँ ऐसी बीतीं कि प्रत्येक प्रान्त एक-दूसरे के सपर्क से वंचित हो गये। फलस्वरूप मनोरंजन के साधनों का सर्व-सामान्य रूप विच्छेदित हो गया और लौकिक साधन अपने-अपने ढंग से नाना स्यातों में पनपने लगे। तात्त्विक दृष्टि से लौकिक भावनाओं में समानता होते हुए भी उन साधनों में रूप-भिन्नता उत्पन्न हुई। कालान्तर में ये ही साधन रूढ़ हो कर परम्परा की थाती बन गये।

मध्ययुग की परिस्थितियों का अध्ययन करने से यह विदित होगा कि भक्तिपरक आन्दोलनों ने नाटक की उस परम्परा को जो राजाश्रय के अभाव में मुरझा गई थी और वह परम्परा जो साधारण जन में उद्देश्यविहीन होकर नष्ट हो रही थी, एक साथ जीवित कर दिया। कृष्ण-लीला की भावोन्मेषकारिणी विविधता राज-दरबारों और जन-साधारण के मंचों पर एक साथ प्रतिफलित हुई। भागवत के दशम् स्कन्ध की कथाएँ अभिनय का सहारा पाकर लोक-जीवन की अभिव्यक्ति के स्पर्श से परम्परात्मक नाट्य-शैली के सूत्रपात की अधिकारिणी हुई। उधर राम के जीवन का अभिनय रामभक्ति शाखा की प्रेरणा से प्रस्फुटित हुआ। इस प्रकार कालावधि में 'रासलीला' और 'राम-लीला' दो लोकधर्मी नाट्य-परम्पराएँ विकसित हुईं। हिन्दी नाटकों के विकास की पृष्ठभूमि में मध्यकाल की इस श्रौद्धि का महत्त्वपूर्ण योग है।

मदेह नहीं, मुसलमानों ने भारतीय सस्कृति को काफी नुकसान पहुँचाया और उन्होंने नाटक के विरासत में चापाएँ उपस्थित कीं। ठीक इसी समय सुदूर नेपाल, आसाम,

बंगाल और बिहार तथा निकटवर्ती मियिला में वैष्णवों के रंगमंच पर अनेक नाटक खेले गये, जो आज भी उपलब्ध हैं। इतिहास लेखकों का मत है कि "उत्त समय भी (भूम्यकाल) मुसलमानी प्रभाव ने दूर दक्षिण में संस्कृत नाटकों की रचना और अभिनय कला का प्रचार बराबर बना रहा। ऐसे स्थानों में जहाँ मुसलमानी प्रभाव विशेष था, उच्च श्रेणी के नाट्य-साहित्य और अभिनय-कला का पतन हो गया। केवल गाँवों में रूपक के कुछ हीन भेदों का प्रचार बना रहा।"

यहाँ प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या संस्कृत के या उच्चश्रेणी के नाटकों का विकारी रूप लोकधर्मी नाटकों में निहित हुआ या लोक-नाटकों की अपनी स्वतंत्र परम्परा ही थी। भाषा की दृष्टि में जो भेद संस्कृत या उच्चवर्ग की भाषा और लोक प्रचलित बोलियों में रहा है, वही भेद हमें संस्कृत नाटकों अथवा उच्च कोटि के नाटकों एवं लोकनाट्यों में स्वीकार करना चाहिये। जहाँ लोकनाट्य संस्कृत नाटकों के निकट आये हैं वहाँ वे अवश्य ही नागरिकता से प्रभावित हुए हैं। चूँकि लोकनाट्य लोकधर्मी रहे हैं, अतः राजदरबारों का आश्रय उनके लिये संस्कृत नाटकों की तरह अपेक्षित नहीं था। इसलिये आश्रय के अभाव में उच्चकोटि की नाट्य-कला का ह्रास हो गया और लोक-नाट्य कितने ही उत्थान और पतन के बाद भी गाँवों में आज भी बने हुए हैं। हेमचन्द्रनाथदास के अनुसार संस्कृत नाटकों की परम्परा का अन्तिम नाटक रामानन्द राय (जगन्नाथ दल्लभ) का था, जो जगन्नाथपुरी के मन्दिर में श्री प्रतापसुन्दर की आज्ञा से खेला गया था। यह सम्भव है कि यही अन्तिम नाटक न होगा। अन्य प्रान्तों में इस प्रकार की नागर-परम्परा से नवधित नाटक तब तक अवश्य ही जीवित रहे होंगे जब तक कि राजाओं का वरदहस्त उन पर रहा। इस परम्परा के ठीक विपरीत लौकिक नाटक (लोकधर्मी) हैं, जहाँ आडम्बरों का अभाव और सीमित साधनों में उन्मुक्त अभिव्यक्ति का कौशल विद्यमान है। यही कारण है कि सन्तों ने अपने प्रचार के साधनों में एक साधन नाटक भी माना है। आचार्यों ने लौकिक परम्परा के विरुद्ध जहाँ-तहाँ अपने मत दिये हैं जिनसे निश्चित होता है कि लोगों की रुचि लोक-नाटकों की ओर क्रमशः बढ़ रही थी। मध्यकालीन नाटकों में ऐसे अनेक नाटकों का पता लगा है जो भरत की नाट्य रीतियों पर खरे नहीं उतरते। उनमें पद्यात्मक नववादों का आधिक्य और रामायण तथा महाभारत की कथाओं का प्राणीय पद्धति से विस्तार पाया जाता है। न उनमें पात्र-प्रवेश के संकेत हैं, न चरित्र-चित्रण की उठान। गति और अभिनय का कौशल भी नदारद। जिने उत्कृष्ट नाट्य कला कहा जाता है उसका कोई रूप उत्तम नहीं है। 'रुक्मिणी हरण' (विद्यापति), 'हनुमन् नाटक' (हृदयराम पंजाबी), 'प्रबोध चन्द्रोदय' (यशवन्तमिह), 'शकुन्तला' (निवाज कवि), 'देवमाया प्रपंच' (देव), 'माधवानन्द काल-कन्दला' (आलम) आदि ऐसे ही कुछ नाटक हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों में लोक-नाट्यों का प्रभाव पाया जाता है। 'चन्द्रावती' में 'रास' का और 'नीलदेवी' में 'त्वाण' का प्रभाव है (आ० हि० सा० २३२); यद्यपि यह प्रभाव भट्ट-पन से भरा हुआ नहीं है। स्वांगों का तो लोगों पर अवश्य असर होना था। डा० सोमनाथ ने अपने ग्रन्थ 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास' में मौलाना गनीमत की एक मसनवी (१८८५) का आशय उद्धृत किया है, जो इस तरह है —

“आज शहर में अजब किस्म के लोग आये हैं, जो एक तर्जों अन्दाज के साथ नकलें करते हैं, और नगमो-साज के साथ शोबदे दिखाते हैं। नाच और नकल में वे उस्ताद हैं, खुशाम्मावाज हैं। हमारे इस्तिलाह में इनको भगतवाज कहते हैं। कभी मर्द, कभी औरत और कभी बच्चे की नकल करते हैं, कभी परेशान बाल-सन्यासी बन जाते हैं, कभी मुसलमान, कभी काश्मीर का भेस बनाते हैं, और कभी फिरगी बन जाते हैं। कभी दहकानी औरत और कभी मर्द की नकल करते हैं, कभी दाढ़ी मुड़ा कर गिब की सूरत में नजर आते हैं। कभी मुगलों की शकल बना लेते हैं, कभी गुलाम बन जाते हैं, कभी जच्चा की हुलिया बना लेते हैं, जिसका बच्चा बाया की गोद में रोता है। कभी देव बन जाते हैं, कभी परी। गरज हर कौम का जलवा बिखाते हैं, और हर तरह के इश्वा जमाने से काम लेते हैं।”

रिजले ने जो कुछ देखा वह इसी प्रकार का था। ऐसे अभिनयो से प्रभावित होकर यदि मनमौजी लेखकों ने साधारण कोटि के नाटक लिखे हैं तो इसमें कोई आश्चर्य नहीं। सही माने में उन्होंने जन-रुचिको समझ कर जनवादी अभिव्यक्ति के प्रयोग किये थे और उनके वे प्रयोग उस समय सफल हुए।

भारतेन्दु जी ने नाटक के उत्थान के लिये पर्याप्त प्रयत्न किये और यहाँ तक कि उनके प्रयत्न और प्रयोग कुछ अंशों में इसी प्रकार के थे। उनके समय में उत्तर भारत के रास और रामलीला के मंच रूढिवादी हो गये थे। उधर बंगाल की ‘जात्रा’ और मिथिला के ‘कीर्तनिया’ ने उन्हें प्रेरणा दी। लोक-नाट्यों में कला का जो अभाव उन्हें पटका वह तो एक ओर रहा, पर उन्हें देखते हुए एक राष्ट्रीय मंच की आवश्यकता का उन्होंने तीव्रतम अनुभव किया। इसलिये लोकनाट्यों की पद्यात्मक सवाद शैली एवं अन्य नाट्य पद्धतियों के समन्वय को लोकरुचि के अनुसार प्रदर्शन का विषय बनाते हुए उन्होंने मंच की स्थापना की। इस काम में उन्होंने अपने मित्रों, परिजनो, शिष्यों सब को समेटा और अपने समय में अनेक पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों की रचना कर उनका अभिनय कराया, किन्तु उनके प्रयत्न आगे चलकर असफल हुए। पारसी थिएट्रिकल कंपनी के मुकाबले में वे एक सशक्त हिन्दी मंच की स्थापना नहीं कर सके। उनके समय जो लोकनाट्य प्रचलित थे, वे तो चलते ही रहे, पर जिस खाई को वे अपने समन्वयवादी प्रयोगों से भरना चाहते थे उसमें सफल न हो सके। उनके पश्चात् हिन्दी नाटकों की धारा अंग्रेजी के प्रभाववश लोकधर्मी नाट्यों के सपर्क से एकदम हट गई। अब नाटकों में पद्य का प्रयोग यथार्थवादी कसीटी पर फसा जाने लगा। संक्षेप में, लोक-नाटकों की तात्त्विकता हिन्दी को छू भर सकी और परे हो गई। कृत्रिम उपायों से मंच की सज्जा और नाटकों के अभिनय में जटिलता का विकास हुआ। रूपसज्जा और वाह्यादम्बरों का प्रभाव बढ़ा। इस तरह सभी वर्ग के मनोरंजन का साधन नाट्य वर्ग विशेष की वस्तु बन गया और नाटक की वे दो धाराएँ लोक-परक और उच्च वर्ग परक, उसी तरह अलग-अलग चलती गईं। इसमें लोकधर्मी परम्परा का ह्रास नहीं हुआ। आज भी गांवों में मंच अपने ढंग से सजीव है। उन पर समय-समय पर अनेक प्रकार के मनोरंजन होते हैं। उनमें शैथिल्य नहीं आया। पुस्तक के आगामी पृष्ठों में इस प्रकार के लोकनाट्यों का विस्तार से परिचय दिया गया है। यहाँ संक्षेप में लोक को प्रभावित करने की क्षमता रखनेवाले इन नाटकों के विषय में कुछ स्पूल याने जानना आवश्यक प्रतीत होता है।

: ३ :

लोक-नाट्य की विशेषता उसके लोकधर्मी स्वरूप में निहित है । लोक-जीवन से उसका अंग-अंगी का नाता है । बाह्याडम्बरो और नागरिक सुसंस्कृत चेष्टाओ के बिना, लोक के मनोभावो और प्रतिक्रियाओ का स्वतंत्र विकास केवल लोकधर्मी नाट्यशैली में ही सम्भव है । लोकवार्ता का एक स्वतंत्र अंग होने के कारण लोक-जीवन में इन नाटको का अपना अनोखा आकर्षण है । शास्त्रीय नाट्य पद्धति की अनभिज्ञता, मंच निर्माण की विधिवत् प्रणाली का अज्ञान एवं कयागत कुशलताओ के अभाव में भी नाट्य की इस शैली को अपना अस्तित्व बनाये रखने का पूरा अवसर समाज में मिला । ऋतु-उत्सवो, फसल कट जाने के बाद आनन्द के क्षणो एवं विविध अवसरों पर प्रत्येक प्रान्त में इन नाटकों के प्रदर्शन ग्रामीण क्षेत्रों में देखे जाते हैं । भरत ने सम्भवत इन्हीं प्रदर्शनों को देख कर नाट्य-शास्त्र के चौदहवें अध्याय में लोकधर्मी नाट्य प्रवृत्तियों की ओर संकेत किया है । यद्यपि संस्कृत में लोकपरक नाट्यों के उदाहरण नहीं मिलते हैं, तथापि समवकार, व्यायोग, प्रहसन, भाण,^१ सट्टक आदि प्रकारों को लोक शैली के नाट्य रूपक कहा जा सकता है । 'दशरूपक' में इन पर संक्षेप में चर्चा की गई है । अपरोक्ष रूप से लोकपरक नाट्य शैली ने संस्कृत के नाटको को भी प्रभावित किया है, जिसके अनेक प्रमाण उपलब्ध हैं ।

समाज की विकास परम्परा में ऐसे नाट्य-रूपों का उदय मनोरजन के लिये हुआ, जिसमें सभी वर्ग के लोगों ने हाथ बँटाया । नगरों के उत्थान और राजकीय दरबारों के आकर्षण ने उच्च वर्ग के लिये एक सुसंस्कृत नाट्य परम्परा को मार्ग दिया, जिसने प्ररणा तो इन्हीं लोक-नाट्यों से ग्रहण की, पर वेध और आत्मा को भूमि की उपा से ऊपर उठा लिया । मध्यकाल में जब नागरिकों के मंच का ह्रास हुआ और नाटक समाज के सीमित क्षेत्र के मनोविनोद और विलास का साधन बन गया, तब यही लोक-नाट्य परम्परा गाँवों के जीवन में रस सृष्टि का माध्यम बनी रही । बंगाल, बिहार, उड़ीसा, कुरु, मालवा, राजस्थान, सीराष्ट्र, महाराष्ट्र, आन्ध्र और सुदूर दक्षिणवर्ती प्रान्तों में अपनी-अपनी विशेषताओं से विभूषित लोक-नाट्यों का निरन्तर जयघोष होता रहा है । ये नाटक लोक मानस की अनुकरण-मूलक प्रवृत्तियों, कल्पनाओं और क्रियात्मक अभिव्यक्तियों के सहज प्रतिरूप हैं । अभिनय के अनगढ़ स्वरूप और वाणी के स्वाभाविक प्रवाह में परम्परा से पोषित आस्था के दर्शन होते हैं । लोकवार्तागत विश्वास, अनुष्ठानिक एवं लौकिक पूजा-अर्चना, समाज की वर्गगत भावनाओं की रुढ़ व्यञ्जना, प्रचलित आख्यानों, कथानकों और सामूहिक नृत्य-गीतों में उपलब्ध उत्साह और उमंग तथा वेधो-वेधाधी घाकशैली में लोकपरक यह नाट्यशैली विकसित हुई । भाँड़, भडंत, नट और नक्कालों ने लोक शैली के छोटे-छोटे प्रहसनो को जीवित रखा । विवाह उत्सवों के अवसर पर अनेक जातियों में स्त्रियाँ वारात विदा होने पर स्वाग बनाती हैं । चाँदनी रात में बालक-बालिकाएँ परम्परागत अभिनय प्रस्तुत करते हैं । मनोरजन का ज्यो ही अवसर मिला नहीं कि लोकबुद्धि अनुकरणात्मक प्रवृत्तियों के मनोनुकूल साधन ढूँढ लेती हैं ।

गाँवों के किशोर और युवकों में कभी-कभी मौलिक घटनाओं के आधार पर प्रहसन उत्तारने की होड़-सी लग जाती है। प्राचीनकाल से यही प्रवृत्ति चली आ रही है। मध्यकाल में शान्ति के क्षणों में यह अधिक पनपी और गाँवों में रूढ़ हो गई। लोक-कथाओं, अवदानों और गीतों की तरह अनेक छोटे-छोटे प्रहसन न मालूम कब से चले आ रहे हैं। राजा-महाराजाओं के दरबार और शीर्ष के प्रसंग वीर-पूजा की भावना के साथ परम्परा की थाती बनकर उपलब्ध हैं। नवीन उद्भावनाएँ भी इनकी पकड़ से परे नहीं रहीं। 'गाँवाँ द तासी' नामक फ्रांसीसी इतिहासकार ने ऐसे तमाशों का उल्लेख किया है। उसने 'एशियाटिक जर्नल' की जिल्द वाइस (नई सीरिज) से एक ऐसा ही प्रहसन अपने ग्रन्थ में उद्धृत किया।^१ जिसे जानकारी के लिये यहाँ प्रस्तुत करना उप-युक्त होगा।

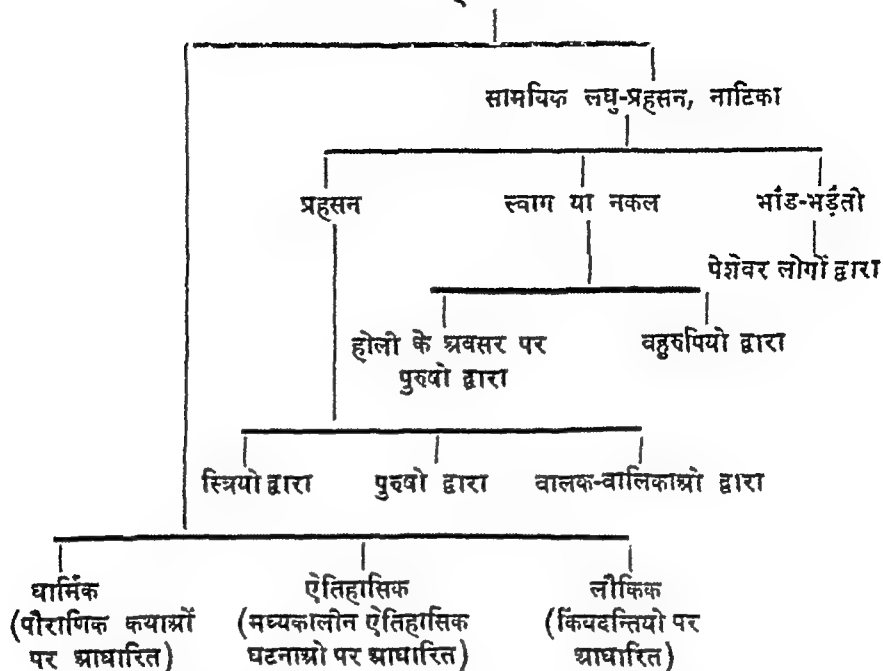
"...दृश्य में कचहरी दिखाई गई है जिसमें यूरोपियन मैजिस्ट्रेट बैठे हुए हैं। अभिनेताओं में से एक, गोल टोपी सहित अग्रजो वेश-भूषा में सीटी बजाते और अपने बूटों में चाबुक मारते हुए सामने आता है। तब किसी अपराध का बोझा कैदी लाया जाता है। किन्तु जज, क्योंकि वह एक नवयुवती भारतीय महिला, जो गवाह प्रतीत होती है, के साथ व्यस्त रहता है, ध्यान नहीं देता। जबकि गवाहियाँ सुनी जा रही हैं, वह कनखियों से देखे बिना, बिना किसी अन्य बात की ओर ध्यान दिये हुए नहीं रहता और परिणाम के प्रति उदासीन रहता है। अंत में जज का खिदमतगार आता है जो अपने मौलिक के पास जा कर और हाथ जोड़ कर, आदरपूर्वक और विनम्रता के साथ, धीमे स्वर में उससे कहता है, 'साहिब टिफिन तैयार हैं'। तुरन्त जज जाने के लिये उठ खड़ा होता है। अदालत के कर्मचारी उससे पूछते हैं कि कैदी का क्या होगा? नवयुवक सिविलियन, कमरे के बाहर जाते समय, एडी के बल घूमते हुए चिल्ला कर कहता है, 'गो डैम, फाँसी'।"

तत्कालीन सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियों की प्रतिक्रिया ऐसे छोटे लोक परक प्रहसनों में खूब झलकी है। बोझों की खुलकर खिल्लियाँ उड़ाई जाती हैं। हर बात हास्य, व्यंग, धर्म और राजनीति में उलझती-मुलझती अन्त में सुखान्त स्थिति तक पहुँचती है। स्पूलत लोकधर्मी नाट्य परम्परा के दो रूप हैं--(१) सामयिक लघु प्रहसन तथा (२) मध्यरात्रि में आरम्भ होकर प्रातःकाल तक अभिनेय गीति-नाट्य।

दूसरी श्रेणी के नाट्यों की कथावस्तु धार्मिक, ऐतिहासिक और लौकिक है। राम-चरित मानस, श्रीमद्भागवत और महाभारत की कथाओं ने धार्मिक नाट्यों का ताना-बाना बुना है। ऐतिहासिक कथाएँ प्रायः मध्यकाल की हैं और लौकिक कथाएँ पूर्णतः लोक प्रचलित परम्परागत कथानकों पर आधारित हैं। अनेक लोक-नाट्य ऐसे हैं जिनका कथागन सामग्री से प्रायः सभी भिन्न होते हैं। इतना होते हुए भी उनके प्रति लोकरुचि तनिक भी शिथिल नहीं होती। वर्षों से लोग उनका अभिनय देखते आ रहे हैं। यही बात ऐतिहासिक और लौकिक कथानकों पर आधारित लोक-नाट्यों पर आरोपित की जा सकती है। लोकधर्मी नाट्य परम्परा के अन्तर्गत आने वाले नाट्य प्रकारों का विभा-जन निम्न प्रकार से स्पष्ट किया जा सकता है --

१ रिचर्ड नाहित्ज़ का इतिहास, गाँवाँ द तासी (ग्रनु० डॉ० नदमीमागर वाणेंय)

लोकधर्मी नाट्य परम्परा



युगो से प्रचलित लोक-नाट्य परम्परा का अपना स्वरूप विकसित हो कर एक ऐसे ढंग पर आ गया है कि उसको रुढ़ कहा जा सकता है। इसलिये उसकी अपनी विशेषतायें भी क्रमशः उभर सकी हैं। लघु नाटिकाओं अथवा प्रहसनो का रूप यद्यपि व्यवस्थित नहीं है, परन्तु प्रामाण्य ढर्रे के नाट्यों में बहुत कुछ व्यवस्थित रूप दिखाई देता है। उनकी गठन त्रिधात्मक है—जिसमें अभिनय, नृत्य और गीत तीनों का संयोजित रूप सम्मिश्रित है। शास्त्र-सम्मत अभिनय के चारों अंगों में 'आहार्य' और 'सात्विक' को छोड़ कर 'आगिक' और 'वाचिक' का प्राधान्य लोक-नाट्यों में द्रष्टव्य है। संक्षेप में स्पष्ट विशेषताओं पर निम्न क्रम से विचार किया जा सकता है।

१. भाषा और संवाद

लोक-नाटकों की भाषा काव्यमयी होती है। चूंकि ये नाटक सामूहिक अभिव्यक्ति के साधन हैं और पद्यात्मक संवादों द्वारा समूह की कल्पना-शक्ति भावों को ग्रहण करने की सामर्थ्य रखती है, इसलिये इनमें गद्य का प्रभाव कम ही होता है। गद्य का प्रयोग भांडों के हास्यात्मक अभिनय अथवा इतिवृत्तात्मक प्रसंगों में किया जाता है। ऐसा गद्य भी प्रायः पद्यात्मक होता है, जहाँ शब्दों की लड़ियाँ एक दूसरे से गुंथी हुई द्रुतगति में आगे बढ़ती हैं। पद्य-बद्ध संवादों की परम्परा मध्य काल के पूर्व से निरन्तर चली आ रही है। लोक में उसका प्रभाव परम्परा से पोषित होता चला आया है। इसीलिये लोक-मानस पर उसकी छाप तुरन्त पड़ती है। प्रायः देखा जाता है कि पद्य-बद्ध संवादों में कथन की वारंवारियाँ दर्शकगण उसी भाँति पकड़ते हैं जिस तरह संवेदनशील फलाकारों की रचनाओं के उत्कृष्ट भाव कुशल पाठकगण ग्रहण करते हैं। ऐसे अनेक अंश इन नाटकों में होते हैं, जो लोकगीतों की धुनों में गाये जाते हैं और लोकभाषा की पुरानी शब्द-योजना में अवगुणित होते हैं। उन अंशों में साधारणीकरण की सम्पूर्ण क्षमता

होती है और वे बड़े सुन्दर एवं नाटकीय ढंग से प्रस्तुत किये जाते हैं। भाषागत वैशिष्ट्य की दृष्टि से पद्य का आधिक्य नाटको के पुरानेपन का द्योतक है जो न केवल अपने तक ही सीमित रहा अपितु संस्कृत-नाट्य-परम्परा को भी प्रभावित करने में सफल हुआ। 'चरचा या वाद' के नाम से जो लिखित रचनाएँ मिलती हैं उनमें ऐसे ही पद्यात्मक सवादों का बाहुल्य है। नरहरि (धन और विद्या को वाद), दुलारे कवि (सोने लोहे को झगरो या चरचा) आदि ने कुछ प्रयोग किये थे, जिनकी उपयोगिता स्वयं भारतेन्दु ने भी समझी और १५ अक्टूबर और १५ नवम्बर, १८७३ ई० के 'हरिश्चन्द्र मेगजीन' के अंकों में ऐसे दो नाटकीय सवादों को गद्य रूप में प्रकाशित भी किया।

२. कथानक

लोकनाटको में कथानक जैसा कि बताया गया अधिकतर पौराणिक, ऐतिहासिक और बहुत कम सामाजिक होते हैं। कथानकों के प्रायः दो रूप सर्वत्र मिलते हैं। प्रथम कोटि में उन कथानकों का स्थान है जो मुख्य कथा के सहारे देर रात तक चलते रहते हैं। कथानक के घुमाव जहाँ नहीं होते, पर छोटे-छोटे प्रसंगों के द्वारा उनमें विस्तार होता जाता है। दूसरी कोटि में लघु प्रहसनों को महत्त्व दिया जा सकता है। लोकपरक अनुभूति और मनोरंजन का स्वस्थ स्वरूप इनमें उपलब्ध है। इन प्रहसनों को किसी भी समय ग्रामों में गम्मत या मनोरंजन के अवसर पर देखा जा सकता है।

लोक नाटको के कथानकों में एक प्रकार की कसावट का अभाव पाया जाता है। लोकवृद्धि, शिल्प कौशल के परिष्कृत स्तर तक पहुँची हुई नहीं होती। फिर रूढ़ स्वरूपों के प्रति धीरे-धीरे दर्शक और अभिनेता दोनों में एक ऐसा समझौता हो जाता है कि बिना कथानक की कसावट के भी कथा अपनी सहज गति से खुलती जाती है। पौराणिक कथानकों के प्रति श्रद्धा और ऐतिहासिक कथानकों के प्रति कुतूहल की भावना इस अभाव का अनुभव नहीं होने देती। जगदीशचन्द्र मायुर के शब्दों में "लोक नाटको में कथानक प्रायः ढीला-ढाला होता है और पूर्वाद्ध में जितनी विलम्बित गति से कथा बढ़ती है, उत्तरार्द्ध में उतनी ही द्रुत और अस्वाभाविक गति से घटनाओं को ढकेला जाता है। किन्तु इससे अधिक कलात्मक वे लोक-नाट्य होते हैं जिनमें घटनाओं के शिल्प-विधान के स्थान पर जीवन की क्षांतियों की लड़ी होती है अथवा जिनमें पौराणिक और धार्मिक कथाओं का पूर्व परिचित दर्शक होता है। जो भी हो, लोक-रंगमंच के दर्शक कथानक के चमत्कारपूर्ण अंश अथवा घटनाओं के कुतूहलपूर्ण उद्घाटन को आशा नहीं करते। ये प्रायः पहले ही से परिचित होते हैं और इसलिये कथा से प्राप्त मनोरंजन उनका लक्ष्य नहीं होता बल्कि रसानुभूति द्वारा प्राप्त तृप्ति।"

३. पात्र

लोकनाट्यों के पात्र अपनी विशेषताओं से विभूषित होते हैं। वे प्रायः जाने-पहचाने एवं प्रचलित सनाजन्त प्रवृत्तियों के वाहक होते हैं। खसट बुढ़ा, सोत, दुर्गुणो पति, टोपी माधु, फर्कशा घोरत आदि ऐसे पात्र होते हैं। पौराणिक एवं ऐतिहासिक कथानकों में भी इन पात्रों की प्रवृत्तियाँ स्थानीय रंग संहित व्यवत होती हैं, जिनमें पात्र और स्थान भेद का ध्यान नहीं रखा जाता। राजा रामचन्द्र लका जाते समय मंच पर चार चक्षुरंग नगा लेते हैं, अथवा कुछ जरूरी काम हो तो मंच छोड़ कर फिर उपस्थित हो जाते हैं। पात्रों को अभिनय की पूरी स्वतंत्रता होती है। प्रायः निर्धारित

संवादों के अतिरिक्त प्रतिभाशाली पात्र अपनी ओर से कड़ियाँ जोड़ कर रससृष्टि करने में योग देते हैं ।

पात्र अपनी परम्परागत शैली में मंच पर अभिनय करते हैं, किन्तु कोई भी पर्याय-वादी शैली अपनाते का प्रयत्न नहीं करता । यहाँ तक कि किस गीत के साथ कैसा अभिनय, संवाद या नृत्य होगा यह छूट हो गया है । परिणामतः लोक-नाट्यों का संपूर्ण आनन्द उसकी परम्परागत शैली में निहित है । दर्शकगण तडक-भड़क की अपेक्षा उसके काव्य पक्ष में रस लेते हैं । चूँकि पात्र से उनका सीधा सम्बन्ध होता है और वे उसके गुण-अवगुण जानते हैं, इसलिये उनके अभिनय को कला की दृष्टि से नहीं अपितु मनोरंजन की दृष्टि से देखते हैं ।

४. चरित्र-चित्रण

लोकनाट्यों में चरित्र चित्रण का प्रश्न कठिन नहीं है । यों तो परम्परागत नाटकों के चरित्र जाने-पहचाने होते हैं । उनकी चरित्रगत विशेषताओं को लोकधर्मी मंच पर मोटे रूप में प्रस्तुत किया जाता है । सूक्ष्म मनोदशाएँ संवेदना और सुसंस्कृत मानस की छूनेवाले तत्त्वों का प्रायः उनमें अभाव होता है । संवादों के माध्यम से जो कुछ व्यक्त किया जाता है उसके अतिरिक्त पात्रों की वेशभूषा और चरित्र की दृष्टि से हावभाव पर ही चित्रण अभिन्न निर्भर है । स्त्रियों के अभिनय के लिये पुष्प ही वेश धारण करते हैं । अतः स्त्रियों के चरित्र-चित्रण में लालित्य की कमी देखी जाती है । 'चिट्ठ-पक' अपने हास-परिहास से चरित्र की आन्तरिक बातों पर प्रकाश डालता है । नायक की विशेषताओं को प्रकट करने की अपेक्षा उसके द्वारा खलनायक और अन्य पात्रों की विकृतियाँ अधिक अच्छे ढंग से प्रस्तुत की जाती हैं ।

५. लोकवार्ता का समावेश

लोक-विश्वास, परम्परागत मान्यताएँ, रीति-रिवाज, अभिप्राय आदि लोकधर्मी नाटकों में कथानक, संवाद, संगीत और अभिनय के साथ आवद्ध हैं । आचलिकता इनमें सोलह आगा भरी हुई है । लौकिक आचारों के साथ लोक-भावा की सम्पत्ति-नीति, कथाएँ, मुहावरों, और स्थानीय बोलियों के ध्वन्यात्मक प्रयोग मंच पर पात्रों द्वारा प्रकट होते हैं । चाहे जैसा भी लोकनाट्य हो, मंच पर वह परम्परा की यात्री लेकर ही अवतरित होता है । इसीलिये उसे लोक-विश्वास का आधार मिल जाता है । जनमुलक, बोधगम्य और लोकधर्मी तत्वों का उसमें पूर्णतः समावेश हुआ है । प्रायः संवादों के बीच में जहाँ भी प्रसंग आता है लोकगीतों की कड़ियाँ गायी जाती हैं । इसलिये जन, का नैकट्य उसे प्राप्त है ।

६. रूप-योजना

रूप-योजना को लोकपरक नाटकों में स्वायत्त धारण करने के श्रम में स्वीकार किया गया है । उसके लिये लम्बे-चौड़े प्रसाधन, अलंकार, भड़कीले वस्त्रों की आवश्यकता नहीं होती । मुर्दासिंगी, मोडर, कोयला, काजल आदि देशी चमक के साधनों से मुँह पोतकर अथवा मुँहोंटे लगा कर एव रंगीन वस्त्र धारण कर पात्र मंच पर प्रवेश करते हैं । पहाड़ी क्षेत्र में चरित्र को व्यक्त करने के लिये—निर्धारित मुँहोंटे अधिक प्रचलित हैं । मैदानी लोक-नाटकों में यह रिवाज प्रायः नहीं मिलता । स्त्रियों का रूप

धारण करते समय घूँघट में अपनी मूँछ छिपा कर पुरुष पात्र उन सभी अलकांगो को धारण करता है, जो बाहर से दिखाई पड़ते हैं ।

७ सगीत-योजना

सगीत लोकनाट्यो की शक्ति है । ढोलक, झाँझ, मजीरे, करताल, चिकारा बाँसुरी, हारमोनियम, पेपा आदि वाद्यो के अतिरिक्त हर स्थान के अपने वाद्यों को उसमें स्थान प्राप्त है । ग्रामीण 'आर्केस्ट्र' के सहारे अभिनेता अपने कठ का माधुर्य बरसाने का प्रयत्न करता है । 'माच' में ढोलक और नौटकी में नगारे के बिना काम नहीं चलता । सगीत की शैली आचलिकता से प्रभावित होती है । ऊँची आवाज और वाद्यों की सामूहिक पर जोरदार ध्वनि, दर्शकों और नाटक करनेवालों दोनों को प्रभावित करती है । संवादों के बोल—बिना वाद्य की सहायता से खुलते नहीं । आरंभ से ले कर अन्त तक वाद्य बजते रहते हैं ।

८. हास्य

हास्य लोकनाट्यो का प्राण है । विद्वपक (या रगलो) अपने अति नाटकीय हाव-भाव द्वारा जोरदार संवादों से दूर तक बैठे हुए अपार जनसमूह का मन गुदगुदाने में सफल होता है । विद्वपक को नाटक के किसी भी प्रसंग में प्रवेश करने की स्वतंत्रता है । वह रावण का मजाक उड़ाता है और राम का भी परिहास करता है । वह गहन राजनैतिक परिस्थितियों में हँसाने की सामर्थ्य रखता है । उसका अरण्य-रोदन तक हास्य का जनक होता है ।

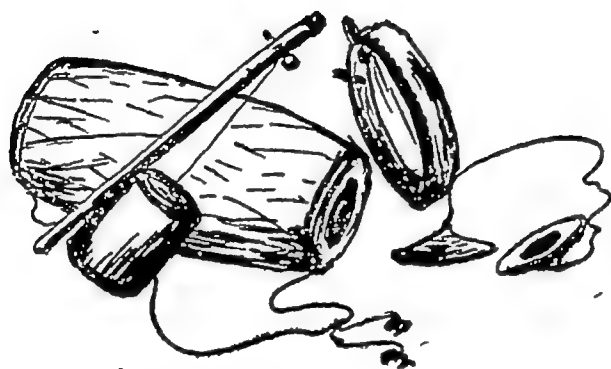
९. मंच-व्यवस्था

लोक नाट्यो के मंच खुले होते हैं । मंदिर के आँगन या चौराहे पर किसी ऊँचे स्थान पर बलियों के सहारे एक-दो पर्वों की सजावट काफी होती है । पर्व बदलने की व्यवस्था कभी लोक-नाट्यो में नहीं होती । दृश्य की कल्पना 'मोरेलिटी प्लेज' की तरह कर ली जाती है । सभी पात्र अपने उत्तरदायित्व से परिचित होते हैं और सभी को सभी तरह के काम करने पड़ते हैं । एक आन्तरिक उत्साह का तार सबको एक ही दिशा में प्रेरित करता है । लोक-नाट्यो की व्यवस्था भी व्यवस्था ही कहलाती है ।

समस्त प्रकार के लोक-नाट्यो का पर्यवेक्षण करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि १७वीं शताब्दी के पश्चात् जो स्थिरता इन नाट्यो में आई वह रुढ़ हो गई है । अब समाज के मानसिक स्तर में काफी परिवर्तन हो गया है और आवश्यकता इस बात की है कि लोकनाट्यो के इसी रुढ़ शिल्प में नये कथानको और नये भावों का प्रचार किया जाय । इसके लिये उदारचेता लेखक, अभिनेता, संगीतज्ञ और कार्यकर्ता सम्मिलित रूप से इस प्रकार की लोकधर्मी परम्परा का अध्ययन कर नई रचनाएँ लियें और उन्हें ग्रामीण अभिनेताओं से ही प्रारम्भ में अभिनीत करवाएँ । शासन का सहयोग तो अपेक्षित है ही, पर मतन् प्रयत्न और धैर्य की आवश्यकता भी है । अतः विस्तृत योजना प्रारम्भ में बना कर इस दिशा में गतिशील होना चाहिये । राष्ट्रीय रंगमंच की कल्पना, बिना इस देश के लोकधर्मी नाट्यो के अध्ययन और सहयोग के साकार नहीं हो सकती ।^१

^१ लोकनाट्यो की गठन विधि पर देखिये—श्री जगदीशचन्द्र मायुर का नोट, पत्रिका ५० ।

भारतवर्ष का जन ग्रामीण है। उसकी उन्नति उसी के साधनों से की जा सकती है। एक बड़ी दूरी जो उसमें और हममें बनी हुई है, वह हमारे उसके रंगमंच में है। वह सचेष्ट है। हमारे मंच उसके सहयोग के बिना सुस्त है। हमें इस अन्तर को दूर करना है। इसलिये नये संगठन बनाने होंगे। ग्रामीणों के उगते हुए मंच और घूल खाते हुए वाद्यों में ध्वनि का प्रचार करने के लिये हमें खुले मंच का (ओपन एयर थियेटर) का आन्दोलन सोच-समझ कर, पर दृढ़तापूर्वक आरम्भ करना है। इसके अभाव में हिन्दी का मंच न पनप सकता है और न राष्ट्रीय मंच की स्थापना हो सकती है।



उत्तर भारत

रासलीला

‘रास’ शब्द की व्युत्पत्ति के सबध में अनेक प्रकार के मत उपलब्ध हैं। “रसाना समूहो रास” के अनुसार रास रसों का समूह है। महारास में कृष्ण के अनेक रूपों की कल्पना और दो गोपियों के मध्य एक-एक कृष्ण की अवस्थिति एक रसपूर्ण आयोजन है। वह भी रास है। रास में नृत्य, अभिनय और संगीत द्वारा रस की सृष्टि की जाती है। एक मत के अनुसार जिसमें कृष्ण गोपियों के साथ मण्डलाकार नृत्य करते हैं—रास है। डॉ० कंकड (Kankad) का कथन है कि “रास शब्द की उत्पत्ति ‘रस’ से नहीं अपितु ‘रास्’ से है, जिसका तात्पर्य नृत्य के मध्य में जोर से चिल्ला उठने से है, जैसा कि आजकल ग्रामीण लोक-नृत्य अथवा आदिवासी नृत्य में देखा जाता है।” डॉ० दशरथ ओझा का मत है—“रास शब्द संस्कृत भाषा का नहीं है, प्रत्युत देशी भाषा का है, जो संस्कृत बन गया और देशी नाट्य-कला को जो रास के नाम से प्रसिद्ध थी, रास के नाम से ही संस्कृत ग्रन्थों में उद्धृत कर दिया है। रास के देशीय होने का अनुमान इस बात से भी होता है कि रासी और रासक नाम से राजस्थानी में इसका प्रयोग भी मिलता है, और वह रास जिसका विशेष सबध गोपियों से है, ग्वालो में प्रचलित कोई देशीय नाटक हो सकता है, जो संस्कृत नाटक से अपहृत नहीं माना जा सकता।” रस की परिभाषा व्याख्या का विषय है, तो भी ‘रस’ रास का मूल तत्त्व है। प० हजारीप्रसाद द्विवेदी वीरगाथा कालीन ‘रासो’ का सबध ‘रासक’ से बताते हैं। शुक्ल जी न लिखा है—“वीरलदास रासो में काव्य के अर्थ में ‘रसायण’ शब्द बार-बार आया है। अतः हमारी समझ में इसी ‘रसायण शब्द’ से ‘रासो’ हो गया है।” कदाचित् रस शब्द में परिपूरित होने के कारण ही वीरोचित लीलाओं के ग्रन्थ ‘रासो’ कहलाने लगे हों। हो सकता है उनमें अभिनय का समावेश भी हुआ हो। भरतमुनि के नाट्य-शास्त्र में रासक एक उपरूपक है। उन्होंने रासक के तीन भेद (१) ताल रासक, (२) दण्ड रासक और (३) मडल रासक बताये हैं।

ताल रासक नामस्थात् तत्त्रिधा रासक स्मृतम् ।

दण्ड रासकमेकन्तु तथा मडल रासकम् ॥

नाट्य-शास्त्र का समय प्रथम शताब्दी के लगभग स्वीकार किया गया है। अतः प्रथम शताब्दी के पूर्व हमारे यहाँ रास की यह परम्परा लोक में अवश्य विद्यमान थी। किन्तु ‘नारद पंचरात्र’ (ज्ञानामृत मार महिता) में इस बात का उल्लेख मिलता है कि कृष्ण गोपियों के साथ नृत्य एवं लीलाएँ करते थे। यह रचना चौथी शताब्दी ई० पू० की बताई जाती है। सम्भवतः इसीलिये मेकडोनल भारतीय नाटकों की उत्पत्ति का आधार

१ टाइम्स ऑफ़ संस्कृत इमा, १४३ ।

२ हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, ७५-७६ ।

३ हिन्दी साहित्य का इतिहास, ३२ ।

कृष्ण-भक्ति के प्रसार से मानते हैं। हेमचन्द्र (काव्यानुशासन) के मतानुसार रासक गेय रूपक है। किन्तु यह विवादरहित है कि 'रासक' नृत्य, अभिनय और सगीत की त्रिवेणी का एक मिला-जुला लौकिक रूप (रसो का समूह) है।

नाट्य-शास्त्र में वर्णित 'ताल रासक' (तालबद्ध नृत्य)', 'दण्ड रासक' डण्डो को बजा कर किया जानेवाला नृत्य' (आजकल जिसे राजस्थान, मारवाड, ब्रज और मालवा में 'अन्द्या रमण्या' या डण्डे का खेलना कहते हैं। वे वस्तुतः मण्डलाकार एवं सामूहिक पुरुष नृत्य ही हैं जो दण्ड-रासक के बहुत निकट हैं, एवं 'मण्डल रासक' मण्डलाकार नृत्य रहे होंगे। इस प्रकार के नृत्य के कई प्राचीन चित्र मिलते हैं।'

प्राचीन गुजराती साहित्य में रास ग्रन्थों की एक साहित्यिक परम्परा का उल्लेख भी कन्हैयालाल माणिकलाल मुशी ने अपने ग्रन्थ 'गुजरात एण्ड इट्स लिटरेचर' (१९३५) में किया है। इस परम्परा के ग्रन्थों में दोहा-चौपाइयो का प्रयोग हुआ है, जिनमें प्रेम-कथाएँ लिखी गई हैं। ई० सन् १११८ के 'नवतव भाष्य' में यह रास-परम्परा अपभ्रंश साहित्य का अंग बताई गई है। मुशीजी ने गुजराती के 'भरतेस्वर बाहुबली' (११४५) से भी रास की परम्परा का सबंध स्वीकार किया है।

धार्मिक ग्रन्थों में 'रास' दार्शनिक विचारों का स्पर्श पा कर ब्रह्म के पूर्ण स्वरूप से सन्निद्ध हो रहस्यमय स्थिति तक पहुँच गया है। 'लीला' वस्तुतः एक क्रिया है, यद्यपि लीला शब्द भी दार्शनिक परिभाषा में गुंथा जा चुका है। भगवान् रास रूप में हैं। रस में ही उन्हें आनन्द प्राप्त होता है। लीला रस-सृजन का माध्यम है। वही भगवान् की प्रेमस्वरूपा अभिव्यक्ति है।

'रासलीला' प्रचलित अर्थ में कृष्ण-चरित्र से संबंधित नृत्य—अभिनयात्मक विविध लीलाओं का द्योतक शब्द है। नृत्य के साथ आशिक रूप में सवादो एवं प्रधान रूप से सगीत का इसमें प्रसार है। अतएव रासलीला कतिपय नाटक के तत्त्वों से अनु-प्राणित हो कर अपन लोक-ग्राही रूप में खुले रगमच की नाट्य संपत्ति है।

भारतीय साहित्य एवं कला में कृष्ण एक ऐसे चरित्रनायक रहे हैं, जो न केवल

१. नाट्यशास्त्र के अनुसार 'ताल रासक' में निपुण जाति 'भाट' बताई गई है। राजस्थान के भाट यद्यपि आश्रित एवं पेशेवर यश-वर्णन करनेवाली जातियों में गिने जाते हैं तथापि किसी समय वे नृत्य-गान में निपुण रहे होंगे, यह प्रमाणित होता है।

२. जिनदत्त सूरी ने इसे 'लकुट रासक' नाम कदाचित् इसीलिये दिया प्रतीत होता है कि लकुट का तात्पर्य लकड़ी या डंडे से है। 'सप्त क्षेत्र रास' ग्रन्थ में 'दण्ड रासक' करनेवाली जाति 'नर्तक' बताई गई है। यह अवश्य ही इस नृत्य में विशेष निपुण रही होगी। सूरी ने 'दण्ड रासक' देखना वर्ज्य घोषित किया था।

३. 'हल्लीश' नामक नृत्य इसी 'मडल-रासक' का एक भेद है। भरत ने दोनों की चर्चा की है। जिससे प्रगट होता है कि दोनों में बहुत कुछ नैकट्य होते हुए भी थोड़ा भेद है। वात्स्यायन ने इसका उल्लेख किया है (हल्लीशक फ्रीडेनक गायेन)। अभिनव गुप्त (९वीं शताब्दी) ने तो नाट्यशास्त्र की टीका करते हुए स्पष्ट शब्दों में हल्लीश नृत्य को मडलाकार नृत्य बताया है—“मडलेन तु यन्नाट्य हल्लीश-किमितिस्मृतम्।” इससे ज्ञात होता है कि ९वीं शताब्दी तक दोनों नृत्यों में निहित भेद लुप्त हो गया होगा।

अपनी लीलाओं के लिये विख्यात हैं, वल्कि दर्शन, साहित्य और राजनीति में भी उन का प्रवेश निस्संदेह प्रभावी है। मध्यकालीन उत्तर भारत में कृष्ण-लीलाएँ अपनी लौकिक रंगमंच का विषय बनीं। रासलीला उसी परम्परा की सम्पत्ति है। इस रामलीला का संवध न केवल श्रीमद्भागवत से है, वल्कि द्विवेदीजी का अनुमान है कि “भागवत महापुराण में श्री कृष्णलीला की जो परम्परा अभिव्यक्त हुई है, उससे भिन्न एक और भी परम्परा थी जिसका प्रकाश जयदेव के ‘गीत गोविन्द’ में हुआ। भागवत-परम्परा की रासलीला शरदपूर्णिमा को हुई थी, गीत गोविन्द-परम्परा का रास वसन्त काल में है।

सूरदास आदि परवर्ती भक्त कवियों में ये दोनों परम्पराएँ एक-दूसरे से गुथ कर एक हो गई हैं।”^१ ब्रज तो इन लीलाओं का केन्द्र रहा है। द्वारपर में भगवान् श्री कृष्ण का आविर्भाव होते ही थोड़े ही समय के पश्चात् जन-जन में उनकी लीला अभिनय के रूप में प्रश्रय पाने लगी। दान-लीला, मान-लीला, माखन-चोरी, बाल-बालो के साथ ठिठोली, आदि से अभिनय एवं अष्टछाप के कवियों की रचनाओं पर विशेषतः सूर के पदों का आचार ले कर विविध लीलाएँ की जाती रही हैं। १५-१६ वीं शताब्दी में ब्रज-भूमि में यह परम्परा नये उत्साह के साथ प्रकट हुई। नन्ददास, ब्रजवासीदास, ध्रुवदास आदि भक्तों ने रासों की रचना कर रास-परम्परा के विकास में महत्वपूर्ण योग दिया। आजकल रास की अनेक पुस्तकें उत्तर-भारत में मिलती हैं जिनमें कयोपकथन की गीत-वद्ध शैली के साथ संगीत का निर्देश भी कहीं-कहीं उपलब्ध है। ब्रजवासीदास कृत ‘ब्रज-विलास’ एवं नारायण स्वामी रचित ‘ब्रज-विहार’ तो रास रसिकों की प्रिय पुस्तकें हैं।

१४वीं शताब्दी के पश्चात् वैष्णव भक्तों एवं आचार्यों ने रास को उत्कर्ष प्रदान करने के लिये लीलाओं का जो आश्रय ग्रहण किया वह प्रधानतः धार्मिक भावों से संवधित था। जैन ग्रन्थों के रास तो प्रायः सभी धार्मिक हैं। वीररस प्रधान रामों की वैसे ही परिमिति है और धार्मिक आन्दोलनों के कारण वे पीछे भी रह गये। वल्लभाचार्य जैसे आचार्य द्वारा उसमें कदापि शृंगारी भावों को अनियंत्रित प्रश्रय नहीं मिला होगा। महाप्रभु की इस रस-योजना में अनेक तत्कालीन कलाकारों का सहयोग रहा है। कहते हैं स्वामी हरिदास, हित हरिवंश राय (१५५६ वि०), घमण्डीदेव और नारायण भट्ट^२ भी वल्लभाचार्य के साथ रास के संस्थापकों में हैं। बताया जाता है कि घमण्डीदेव ने ललिता सखी के गाँववाले कुछ लड़कों को अभिनय की शिक्षा दी और अकबर के दरबार के नृत्यकार वल्लभ ने वृन्दावन आ कर उन्हें नृत्य सिखाया। इस तरह एक रास-मंडली बनी जो अपने समय में बहुत प्रख्यात हुई।

जनरुचि की अनुकूलता एवं अभिनयात्मक प्रसाधन के लोकग्राही विकास में रास-लीला अधिकांशतः शृंगारमयी होती रही, जिसका परिणाम यह हुआ कि इतर प्रान्तों में ये लीलाएँ वहाँ की परम्परागत नाट्य सम्पत्ति को भी प्रभावित करने लगी। आज रासलीला लोक-नाट्य ही है एवं खुले रंगमंच तथा उसके प्रभावों को देखते हुए वह

१. मध्यकालीन धर्म-साधना, पृष्ठ १३५।

२. प्राउस महोदय नारायण भट्ट को रासलीला का संस्थापक मानते हैं। उन्होंने रास को यूरोप के ‘मिरेकल प्लेज’ के समान मानते हुए वृण्यरूपक बताया है।

—देखिए ‘ए डिस्टिक्ट मेमॉयर ऑफ मथुरा’, पृ० ८६, मन् १८००।

ब्रोडन उसे वंते (समूह नृत्य) और नारगिन हेबन धार्मिक रूपक मानते हैं।

कृष्ण-भक्ति के प्रसार से मानते हैं। हेमचन्द्र (काव्यानुशासन) के मतानुसार रासक गेय रूपक है। किन्तु यह विवादरहित है कि 'रासक' नृत्य, अभिनय और सगीत की त्रिवेणी का एक मिला-जुला लौकिक रूप (रसो का समूह) है।

नाट्य-शास्त्र में वर्णित 'ताल रासक' (तालबद्ध नृत्य)', 'दण्ड रासक' डण्डो को वजा कर किया जानेवाला नृत्य' (आजकल जिसे राजस्थान, मारवाड़, ब्रज और मालवा में 'अन्द्या रमण्या' या डण्डे का खेलना कहते हैं। वे वस्तुतः मण्डलाकार एवं सामूहिक पुरुष नृत्य ही हैं जो दण्ड-रासक के बहुत निकट हैं, एवं 'मण्डल रासक' मण्डलाकार नृत्य रहे होंगे। इस प्रकार के नृत्य के कई प्राचीन चित्र मिलते हैं।'

प्राचीन गुजराती साहित्य में रास ग्रन्थों की एक साहित्यिक परम्परा का उल्लेख भी कन्हैयालाल माणिकलाल मुशी ने अपने ग्रन्थ 'गुजरात एण्ड इट्स लिटरेचर' (१९३५) में किया है। इस परम्परा के ग्रन्थों में दोहा-चौपाइयों का प्रयोग हुआ है, जिनमें प्रेम-कथाएँ लिखी गई हैं। ई० सन् १११८ के 'नवतव भाष्य' में यह रास-परम्परा अपभ्रंश साहित्य का अंग बताई गई है। मुशीजी ने गुजराती के 'भरतेश्वर बाहुबली' (११४५) से भी रास की परम्परा का सबंध स्वीकार किया है।

धार्मिक ग्रंथों में 'रास' दार्शनिक विचारों का स्पर्श पा कर ब्रह्म के पूर्ण स्वरूप से समिद्ध हो रहस्यमय स्थिति तक पहुँच गया है। 'लीला' वस्तुतः एक क्रिया है, यद्यपि लीला शब्द भी दार्शनिक परिभाषा में गुंथा जा चुका है। भगवान् रास रूप में है। रस में ही उन्हें आनन्द प्राप्त होता है। लीला रस-सुजन का माध्यम है। वही भगवान् की प्रेमस्वरूपा अभिव्यक्ति है।

'रासलीला' प्रचलित अर्थ में कृष्ण-चरित्र से संबंधित नृत्य—अभिनयात्मक विविध लीलाओं का द्योतक शब्द है। नृत्य के साथ आशिक रूप में सवादों एवं प्रधान रूप से सगीत का इसमें प्रसार है। अतएव रासलीला कतिपय नाटक के तत्त्वों से अनु-प्राणित हो कर अपन लोक-ग्राही रूप में खुले रंगमंच की नाट्य संपत्ति है।

भारतीय साहित्य एवं कला में कृष्ण एक ऐसे चरित्रनायक रहे हैं, जो न केवल

१. नाट्यशास्त्र के अनुसार 'ताल रासक' में निपुण जाति 'भाट' बताई गई है। राजस्थान के भाट यद्यपि आश्रित एवं पेशेवर यश-वर्णन करनेवाली जातियों में गिने जाते हैं तथापि किसी समय वे नृत्य-गान में निपुण रहे होंगे, यह प्रमाणित होता है।

२. जिनदत्त सूरी ने इसे 'लकुट रासक' नाम कदाचित् इसीलिये दिया प्रतीत होता है कि लकुट का तात्पर्य लकड़ी या ढंडे से है। 'सप्त क्षेत्र रास' ग्रन्थ में 'दण्ड रासक' करनेवाली जाति 'नर्तक' बताई गई है। यह अवश्य ही इस नृत्य में विशेष निपुण रही होगी। सूरी ने 'दण्ड रासक' देखना वर्ज्य घोषित किया था।

३. 'हल्लीश' नामक नृत्य इसी 'मण्डल-रासक' का एक भेद है। भरत ने दोनों की चर्चा की है। जिससे प्रगट होता है कि दोनों में बहुत कुछ नैकट्य होते हुए भी थोड़ा भेद है। वात्स्यायन ने इसका उल्लेख किया है (हल्लीशक क्रोडेनकं गायेन)। अभिनव गुप्त (६वीं शताब्दी) ने तो नाट्यशास्त्र की टीका करते हुए स्पष्ट शब्दों में हल्लीश नृत्य को मण्डलाकार नृत्य बताया है—“मण्डलेन तु यन्नाट्य हल्लीश-किमित्तिस्मृतम्।” इससे ज्ञात होता है कि ६वीं शताब्दी तक दोनों नृत्यों में निहित भेद लुप्त हो गया होगा।

अपनी लीलाओं के लिये विख्यात हैं, वल्कि दर्शन, साहित्य और राजनीति में भी उन का प्रवेश निस्संदेह प्रभावी है। मध्यकालीन उत्तर भारत में कृष्ण-लीलाएँ अपनी लौकिक रंगमंच का विषय बनीं। रासलीला उसी परम्परा की सम्पत्ति है। इस रासलीला का संवध न केवल श्रीमद्भागवत से है, वल्कि द्विवेदीजी का अनुमान है कि "भागवत महापुराण में श्री कृष्णलीला की जो परम्परा अभिव्यक्त हुई है, उससे मित्र एक और भी परम्परा थी जिसका प्रकाश जयदेव के 'गीत गोविन्द' में हुआ। भागवत-परम्परा की रासलीला शरदपूर्णिमा को हुई थी, गीत गोविन्द-परम्परा का रास वसन्त काल में है।

सूरदास आदि परवर्ती भक्त कवियों में ये दोनों परम्पराएँ एक-दूसरे से गुंथ कर एक हो गई हैं।" ब्रज तो इन लीलाओं का केन्द्र रहा है। द्वापर में भगवान् श्री कृष्ण का आविर्भाव होते ही थोड़े ही समय के पश्चात् जन-जन में उनकी लीला अभिनय के रूप में प्रश्रय पाने लगी। दान-लीला, मान-लीला, माखन-चोरी, ग्वाल-वालो के साथ ठिठोली, आदि से अभिनय एवं अष्टछाप के कवियों की रचनाओं पर विशेषतः सूर के पदों का आधार ले कर विविध लीलाएँ की जाती रही हैं। १५-१६ वीं शताब्दी में ब्रज-भूमि में यह परम्परा नये उत्साह के साथ प्रकट हुई। नन्ददास, ब्रजवासीदास, ध्रुवदास आदि भक्तों ने रासों की रचना कर रास-परम्परा के विकास में महत्त्वपूर्ण योग दिया। आजकल रास की अनेक पुस्तकें उत्तर-भारत में मिलती हैं जिनमें कथोपकथन की गीत-वद्ध शैली के माय संगीत का निर्देश भी कहीं-कहीं उपलब्ध है। ब्रजवासीदाम कृत 'ब्रज-विलास' एवं नारायण स्वामी रचित 'ब्रज-विहार' तो रास रसिकों की प्रिय पुस्तकें हैं।

१४वीं शताब्दी के पश्चात् वैष्णव भक्तों एवं आचार्यों ने रास को उत्कर्ष प्रदान करने के लिये लीलाओं का जो आश्रय ग्रहण किया वह प्रधानतः धार्मिक भावों में संबन्धित था। जैन ग्रन्थों के राम तो प्रायः सभी धार्मिक हैं। वीररस प्रधान रासों की वैसे ही परिमिति है और धार्मिक आन्दोलनों के कारण वे पीछे भी रह गये। वल्लभाचार्य जैसे आचार्य द्वारा उममें कदापि शृंगारी भावों को अनियन्त्रित प्रश्रय नहीं मिला होगा। महाप्रभु की इस रम-योजना में अनेक तत्कालीन कलाकारों का सहयोग रहा है। कहते हैं स्वामी हरिदाम, हित हरिवंश गय (१५५६ वि०), धमण्डीदेव और नारायण भट्ट^१ भी वल्लभाचार्य के माय रास के संस्थापकों में हैं। बताया जाता है कि धमण्डीदेव ने ललित सखी के गाँववाले कुछ लड़कों को अभिनय की शिक्षा दी और अकबर के दरबार के नृत्यकार वल्लभ ने वृन्दावन आ कर उन्हें नृत्य सिखाया। इस तरह एक राम-मठली बनी जो अपने समय में बहुत प्रख्यात हुई।

जनरुचि की अनुकूलता एवं अभिनयात्मक प्रभावन के लोकग्राही विकास में रास-लीला अधिकांशतः शृंगारमयी होती रही, जिसका परिणाम यह हुआ कि इतर प्रान्तों में ये लीलाएँ वहाँ की परम्परागत नाट्य सम्पत्ति को भी प्रभावित करने लगीं। आज रासलीला लोक-नाट्य ही है एवं खुले रंगमंच तथा उसके प्रभावनों को देखते हुए वह

१. मध्यकालीन धर्म-साधना, पृष्ठ १३५।

२. ग्राउस महोदय नारायण भट्ट को रासलीला का संस्थापक मानते हैं। उन्होंने रास को यूरोप के 'मिरेकल प्लेज' के समान मानते हुए दृष्टिरूपक बताया है।

—देखिए 'ए डिस्टिक्ट मेमॉयर ऑफ मयुरा', पृ० ८६, सन् १८००।

नोटन उसे बंसे (समूह नृत्य) और नारगिन हेवन धार्मिक रूपक मानते हैं।

‘लोक’ की ही वस्तु सिद्ध होती है। रासक का उल्लेख ऊपर किया गया है। मुनि जिनविजयजी ने ‘सदेश रासक’ की खोज की है, जिसका रचना-काल १३वीं शताब्दी प्रतीत होता है। श्री ओझा ने इसकी कथा संक्षेप में प्रस्तुत करते हुए कुछ सवादों का अनुवाद प्रस्तुत किया है। उसे यहाँ उद्धृत करना प्रासंगिक होगा।

“विजयनगर की एक युवती अपने प्राणनाथ के वियोग में अश्रु बहाती, वियोगाग्नि में झुलसती, पति-दर्शन को लालायित पथ पर खड़ी, चारों ओर निहार रही है। इतने में एक पथिक आता है, जिसके पास पहुँच कर हिचकियों के साथ पति को सदेश भेजना चाहती है। उसकी विपन्नावस्था देख कर पथिक उसे एक गाना सुनाता है। पथिक और विरहिणी में इस प्रकार सवाद होता है—

विरहिणी—“आप कहाँ से आते हैं, कहाँ जायेंगे ?”

पथिक—“भद्रे ! मैं उस शाम्भपुर से आ रहा हूँ जहाँ भ्रमण करते हुए स्थान-स्थान पर प्राकृत के मधुर गान सुनाई पड़ते हैं, वेदज्ञ वेद की व्याख्या करते हैं, कही-कही रासको का अभिनय नटों द्वारा किया जाता है।”

पथिक—“अब मुझे प्रस्थान करना चाहिये। आप अपनी अश्रुधारा रोकिये अन्यथा मुझे अपशकुन के कारण मार्ग में आपत्ति की आशंका होगी।”

विरहिणी—“आपकी यात्रा मंगलमय हो।”

पथिक—“सूर्यास्त हो रहा है। आप अपना सदेश संक्षेप में सुनाइये। अब मुझे अपने पथ पर अग्रसर होना है। कृपा करके इतना बता दीजिये कि आप कब से इस विरहाग्नि में झुलस रही हैं ?”

विरहिणी—“जब मेरे प्राणनाथ विदेश चले ग्रीष्म के दिन थे, तब से एक के बाद दूसरी ऋतु नई वेदना ले कर आती है।”

रास में कथानक संक्षिप्त और सूचना द्वारा दृश्य-परिवर्तन की योजना मिलती है। १५वीं शताब्दी में सम्भवतः रास की तीन श्रेणियाँ हो गई—(१) जन-नाटक के रूप में, (२) ‘चरित’ के रूप में और (३) ‘रासो’ के रूप में।

जहाँ कहीं भी रासलीला का प्रदर्शन होता है, श्रद्धालु जनता मन्त्र-मुग्ध हो कर देर तक बैठी रहती है। पात्रों के पद्यात्मक सवाद लोगों को प्रभावित करते हैं। रास-लीला के नायक कृष्ण और प्रधान नायिका राधा होती है। राधा गोपियों के साथ मंच पर प्रवेश करती है। खलनायक कस है जो रसनागर कृष्ण का एक दम विरोधी है, अतः उसके सवाद पद्यबद्ध न होकर गद्यमय होते हैं।

रासलीला की उत्पत्ति के विषय में श्रीमद्भागवत की यह कथा उल्लेखनीय है, जिसमें राधा एवं अन्य गोपियों में अहंकार और अभिमान उत्पन्न होने के कारण प्रधान नायक कृष्ण अन्तर्धान हो जाते हैं। उन्हें स्मरण करने और उनकी लीलाएँ करने से वे पुनः प्रकट हुए। इससे सिद्ध होता है कि रासलीला की उत्पत्ति वियोग-शृंगार से हुई। फिर भी यह निर्विवाद है कि भागवत धर्म के प्रसार ने रासलीला को बहुत आगे बढ़ाने में योग दिया।

एक किंवदन्ती के अनुसार रासलीला मणिपुरी नृत्य की उत्पत्ति का आधार मानी जाती है। एक बार शिवजी रासलीला का आयोजन कर रहे थे तभी पार्वती ने नृत्य और घुँघरू की ध्वनि सुनी और उसके पश्चात् शिवजी से रासलीला के दर्शन कराने का

अनुरोध किया। श्रीकृष्ण ने यह स्वीकार नहीं किया किन्तु पार्वती के अनुरोध का अनुमान कर किमी गुप्त स्थान पर वह आयोजन पुन करने की स्वीकृत दे दी। शिवजी ने बड़े यत्न से एक स्थान खोज निकाला। उन्होंने देवी-देवताओं, गन्धर्वों, अप्सराओं आदि को रासलीला में सम्मिलित होने का निमन्त्रण भेजा। नदी मृदग ले कर, ब्रह्मा शंख ले कर और इन्द्र वेणु ले कर उपस्थित हुए। नागराज की कृपा से सम्पूर्ण स्थान आलोकमय हो गया। गन्धर्वों ने अपना स्वर्गीय संगीत आरम्भ किया। रासलीला प्रारम्भ हुई। यह रासलीला लगातार सात दिन और सात रात होती रही, तभी से 'मणिपुरी नृत्य परम्परा' आरम्भ हुई।

कालियानाग के दमन के पश्चात् श्रीकृष्ण ने वृन्दावनवासियों के साथ नृत्य किया था। वह नृत्य वस्तुतः लोकनृत्य ही होगा जिसे रास की उद्गाता दी गई। महाप्रभु बल्लभाचार्य ने भागवत पुराण में उपलब्ध रासलीला की जो विस्तृत चर्चा की, उसमें राधिका के साथ कृष्ण के नृत्य के अतिरिक्त पुरवासियों सहित नृत्य का भी उल्लेख है। यह नृत्य गोलाकार हुंसा करता था। कृष्ण मध्य में और उनके आस-पास गोपियों के जोड़े नृत्य करते थे। कई प्राचीन चित्रों में राधिका के साथ कृष्ण मध्य में बताये गये हैं। तालियाँ दे कर नृत्य करते हुए चित्र भी उपलब्ध हैं।

गुजरात में सत कवि नरसिंह मेहता (१५वीं शताब्दी) के विषय में प्रसिद्ध है कि उन्होंने कृष्ण की रासलीला का दर्शन किया था। उस समय वे हाथ में मशाल लिये हुए थे। रास-दर्शन में वे इतने तल्लीन हो गये कि मशाल उनके हाथ की ही जलाने लगी।

रास-नृत्य की समानता गुजरात के 'गरवा-नृत्य' से बहुत मिलती है। वैसे गुजरात में 'रासडो' भी एक ग्रामीण नृत्य का प्रकार है। सूरत के निकटवर्ती ग्रामों में मोरपखी को बाँव कर देवी के समक्ष जो नृत्य किया जाता है उसे 'घोर्या रास' कहा जाता है। रास के अधिकांश गीत गरवा में भी पाये जाते हैं। कुछ अंशों में रास एक लोक-नृत्य भी है। अभिनय का स्पर्श पा कर 'रास' लोक-नाट्य की कोटि में भी आ गया है।

रासलीला की परम्परा हिन्दी साहित्य की ही वस्तु नहीं, अपितु उत्तर भारत तथा उसके निकटवर्ती एवं सुदूर प्रान्तों के साहित्य की भी सम्पत्ति है। लोक-नाटकों की परम्परा में रासलीला की कड़ियाँ दृष्टव्य हैं। रास ने जहाँ एक ओर नृत्य की भूमिका प्रस्तुत की है वहाँ दूसरी ओर नाट्य-नामग्री की दृष्टि से लीलाओं में अभिनय नववी उपकरण भी दिये हैं।

रास ग्रन्थों की खोज ने हिन्दी नाट्य के आरम्भ का समय तेरहवीं शताब्दी प्रमाणित किया है। रासों की परम्परा ने नैकडों वर्षों तक हिन्दी के आदिकान को संश्रित है। अपभ्रंश में उपलब्ध 'रास' साहित्य का यथोचित अनुमान और भी अधिक सम्भावनाओं को प्रकाश में ला सकता है। 'रास' ने सम्बन्धित 'रहस्य' शब्द की चर्चा विद्वानों ने की है जो "रहस्य" का विवृत रूप प्रतीत होता है। कहा गया है कि उपलब्ध रास-नाट्य को 'रहस्य' कहा जाता था। श्रीकृष्णदास के शब्दों में "बाजिदशरी गाह अपने यहाँ 'रहस्य' ही खेनता था और उसके अभिनय के लिये कैमरवाग में 'रहस्यगाना' भी बनवाया था।"

रास की परम्परा कृष्णलीला के विविध प्रसंगों से पूर्णतः आवृत है। आभीरो के नृत्य, गोप-गोपिकाओं की लीलाएँ, कृष्ण सबकी विभिन्न प्रहसन वस्तुतः रासलीला के अन्तर्गत आते हैं। कथोपकथन का अपना अस्तित्व इन नाट्यों में प्रायः मौखिक ही रहा है। अब्दुर्रहमान ने रासको की उपादेयता का उल्लेख करते हुए लिखा है कि “बहु-रूपिये सुसम्बद्ध रासों का सवादों के रूप में प्रदर्शन किया करते हैं (कहु बहु-रूपिणी बद्धहु रासउ भासियई)।” इसके अतिरिक्त अन्य रासों में मंगलाचरण से लगा कर आशीर्वाचना तक के समस्त नाटक-तत्त्वों का समावेश मिलता है। डॉ० दशरथ ओझा ने हिन्दी नाटकों के आरम्भ की चर्चा करते हुए रासको का महत्त्व स्वीकार किया है। इस शैली के नाटकों में निम्न विशेषताओं की चर्चा ओझा जी ने की है —

- १ नाटक छन्दोबद्ध एवं गेय होते हैं।
- २ गद्य भाव प्रायः उपेक्षित होता है।
- ३ नाटक के पात्र आरम्भ से अन्त तक मंच पर ही रहते हैं। प्रवेश और निष्क्रमण का संकेत नहीं मिलता है।
- ४ नृत्य और गीत का प्राधान्य होता है।
- ५ मंगलाचरण और प्रशस्ति पाठ स्वागत नाटकों की तरह होता है।
- ६ अन्त में नाटक-रचना का प्रयोजन घोषित किया जाता है।
- ७ भाषा तत्सम शब्दों से बोझिल और देशज उक्तियों से युक्त होती है।

रासको के विकास क्रम की साधारण स्थिति प्रथम तीन भागों में विभाजित की जा सकती है।

- १ जैन रासको की परम्परा, जो ब्रज में प्रचलित रासलीला के आरम्भ से चली आ रही थी। १६वीं शताब्दी तक इस जैन-परम्परा का प्रभाव बना रहा।
- २ वैष्णव धर्म के प्रचार के साथ ही कतिपय आचार्यों ने श्रीमद्भागवत के विविध प्रसंगों से कथानक ले कर स नाट्य शैली का आश्रय लिया। यह परम्परा नन्ददास तक अर्द्ध-अनगठ स्वरूप में चलती रही।
- ३ सत्रहवीं शताब्दी के मध्य से ले कर नन्ददास द्वारा परिष्कृत रासलीला श्री वियोगी हरि रचित ‘छद्मयोगिनी लीला’ (संवत् १६७८ वि०) तक सतत रूप से चली रही।
- ४ इसके आगे रासलीला विभिन्न लीलाओं के प्रयोग का आधार बनी। उसका गीति-नाट्यवाला स्वरूप धीरे-धीरे गद्य की ओर झुकने लगा। परिणाम-स्वरूप विकृतियों का समावेश हुआ। पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों का प्रभाव भी इस परिवर्तन का कारण हुआ।

रासलीला का आज के ग्रामीण जीवन में जो महत्त्व है, उसके मूल में श्रद्धा और भक्ति तो है ही, पर कई शताब्दियों से पोषित लगाव भी दृष्टव्य है। तनिक परिवर्तन-परिवर्द्धन के साथ यह शैली और भी अधिक प्रभावशाली बनायी जा सकती है। लोक-नाट्यों में कीर्तनियाँ, जात्रा और भवाई के ढंग रास के निकट जान पड़ते हैं। खोज करने पर रासलीला के प्रति और भी अधिक सम्भावनाएँ उभर सकती हैं।



रासलीला





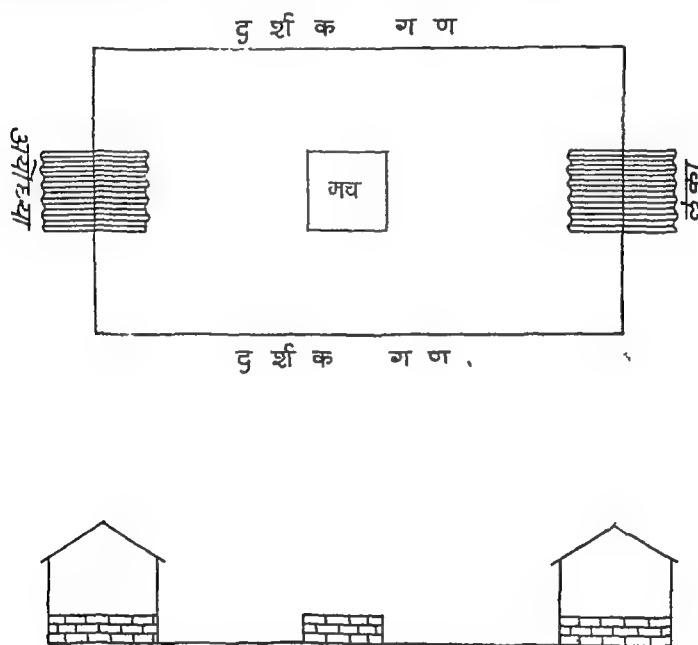
रामलीला के दो पात्र (साधु और राजा के वेष में)

रामलीला

रामलीला का आरम्भ महाकवि तुलसीदास ने किया है। कुछ विद्वानों का भी यही मत है। रामलीला, जैसा कि नाम से स्पष्ट है, राम के जीवन ने सवधित है और इसी-लिये उसका स्थान धार्मिक लोकमंच की श्रेणी में है। श्री जगदीशचन्द्र मायुर के अनुसार उक्त मत में 'महान् साहित्यिक सत्य छिपा पड़ा है।' आपका कथन है कि "तुलसीकृत रामचरितमानस नाटकीय वर्णन है।" नाटकीय वर्णन (Dramatic Narrative) इस अर्थ में कि रामचरितमानस केवल पाठ करने की कथा मात्र नहीं, अपितु वह मंच पर अभिनेय भी है। ग्रंथों के पाठ कि जाने के अनेक उल्लेख प्राप्त हैं। रामायण की कथा कहनेवाले ग्रामों में 'पाठक' और 'धारक'—दो भागों में बँट जाते हैं। एक दल रामायण से पाठ करता और दूसरा उसकी व्याख्या। कभी-कभी इस व्यवस्था में अभिनय भी सम्मिलित हो जाता है। जिससे लोक-मंच पर रामलीला को प्रश्रय प्राप्त होता है। साँची में उत्कीर्ण कुछ दृश्य इस परम्परा की प्राचीनता को प्रकट करते हैं। राम की कथा से तो लोग परिचित थे ही, पर उसी कथा में सवाद-चमत्कार द्वारा रस-भाव उत्पन्न करने की दृष्टि में तुलसी ने जो रचना की, वह सवादात्मक कही जा सकती है। इन 'सवादों' को एक सूत्र में बाँधनेवाली कड़ी यानी—सूत्रधार के सकेत, आगमन और प्रस्थान की सूचनाएँ, कथानक की गति—का कोई व्योरा नहीं मिलता। जान पड़ता है ये सब निर्देश मौखिक हुआ करते थे, जैसा रामलीला में आज तक होता है। 'रामचरितमानस' के अनेक सवाद तो छोटे-छोटे एकाकी नाटक ही जान पड़ते हैं। कुछ विद्वानों के मतानुसार 'अयोध्याकाण्ड' में घटनाओं का गुम्फन, चरित्र-विकास, आन्तरिक और बाह्य द्वंद्व एवं करुण-रस का पर्यवसान इन सभी नाटकीय अंगों का निरूपण इस खूबी के साथ हुआ है कि उसे यूनानी दुखान्त नाटकों की श्रेणी में रखा जा सकता है। जो भी हो, इतना तो स्पष्ट है कि 'रामचरितमानस' के कवि की नजर बराबर रामचन्द्र की लीलाओं के नाटकीय दर्शन की ओर रही है, समूचा कथानक सवाद के माध्यम से अनावृत हुआ है और कई स्थानों पर विभिन्न प्रकृति के पात्रों द्वारा तर्कपूर्ण शैली में वार्तालाप का प्रयोग रगमच के लिये अत्यन्त उपयुक्त है। रामलीला-रगमच की कतिपय विशेषताएँ उसे यूरोप के 'पेगन प्लेज' के समकक्ष रख देती हैं। उत्तर प्रदेश के कई नगरों में रामलीला-प्रदर्शन एक ही मंच एवं प्रेक्षागृह में न होकर भिन्न-भिन्न स्थानों पर अपेक्षित दृश्य के अनुकूल वातावरण और पूर्वस्थित पृष्ठ-भूमिसे लाभ उठाते हुए किया जाता है। वनवाम तक की लीलाएँ मन्दिरों में होती हैं, गंगापार के लिये नगर के किमी जलाशय अथवा नहर को चुना जाता है। चित्रकूट और उसके बाद की लीलाएँ नगर के बाहर एक विस्तृत मैदान को घेर कर की जाती हैं, भरत-मिलाप और राम-तिलक के लिये पुन मंडली नगर को वापन आती है। इस तरह रामलीला का रगमच अपने डग का यथातथ्यवादी (ग्नियलिस्टिक) रगमच है और साथ ही वस्तु-विषय की महत्ता का चेतक भी।"

इस प्रकार के यथातथ्यवादी रगमच का एक और रूप देखने में आया है, जिसमें विस्तृत मैदान के दो विरोधी ओर लका और अयोध्या मान लिये जाने हैं। मध्य में एक उन्नत मंच पर अग्नि नय का आयोजन किया जाता है। 'पाठक' और 'धारक मंच' पर

ही एक ओर बैठते हैं। प्रसंग आरम्भ होने पर रावण लका से चल कर आता है और राम अयोध्या से। भूमि के चारो ओर दर्शक के लिये स्थान होता है। इस प्रकार की व्यवस्था कुछ स्थानों पर स्थानीय रूप से रामलीला के लिये कर ली जाती है। स्थायी व्यवस्था में लका और अयोध्या के स्थान पर पक्के चबूतरे बना कर उन पर स्थायी अथवा अस्थायी कक्ष बनाये जाते हैं। इन कक्षों में पात्रों के लिये आवश्यक प्रसाधन और विश्राम की व्यवस्था होती है। मैदान के एक भाग में वनवास का चित्र प्रस्तुत करने के लिये कुटिया भी छवा ली जाती है। सौभाग्य से मैदान में कुछ पेड़ हुए तो कुटिया की शोभा का क्या कहना। इस प्रकार के खुले रंगमंच लेखक ने मालवा और बुन्देलखण्ड की सीमा पर देखे हैं। विदिशा के निकट प्राचीन नगर ग्यारसपुर के मंच का रेखांकित मानचित्र विषय को अधिक स्पष्ट करने के लिये प्रस्तुत है



रामलीला उत्तर भारत ही नहीं, कुछ हेर-फेर के साथ समस्त भारतवर्ष एवं उसके निकटवर्ती देशों का धार्मिक मंच है। ऊपर 'रामचरितमानस' को नाटक की कसौटी पर कसा गया है। प्रो० विण्डिश, श्रीलडनवर्ग तथा पिशेल तीनों ने इस प्रकार का अनुमान वैदिक ऋचाओं में सवादात्मक अंश देख कर भी किया था। ऋचाएँ उनके मत से नाटक के वे पञ्चात्मक अंश हैं जो सुरक्षित रह सके और बीच-बीच में प्रयुक्त होनेवाले गद्यांश-परिवर्तित होते रहे, इसलिये लिपिवद्ध नहीं किये गये।^१ इस मत पर आगे पर्याप्त रूप में विचार किया। इस नाते 'रामचरितमानस' के सवध में मतभेद का स्थान शेष नहीं है। क्योंकि लोक-रंगमंच पर उसका प्रत्यक्ष प्रयोग होता आ रहा है। रामायण और महाभारत के 'पाठक' और 'धारक' गायकों से रामलीला के अभिनय सूत्र मिले हुए हैं। भक्ति-आन्दोलन के पूर्व रामलीला प्रदर्शन के प्रमाण मिलते हैं। हरिवंशपुराण (५०० ई० पू०) में रामलीला पर आवारित एक नाटक अभिनीत किये जाने का उल्लेख है। वाल्मीकि के

समय वीर-पूजा के निमित्त गाये जानेवाले गीतों और अभिनय में रामकथा का प्रभाव था। लव-कुश तो रामकथा का गायन ही करते थे। कदाचित् इसीलिये 'कुशीलव' शब्द पूर्वकाल में गायक एवं अभिनेता के पर्याय स्वरूप स्वीकार किया गया था। इससे यह अनुमान किया जा सकता है कि रामकथा को लिपिवद्ध करने के पूर्व लोकमंच पर राम की जीवन-लीलाएँ आरम्भ हो गई थी। बहुत सम्भव है कि तुलसीदास ने इस माध्यम को सुव्यवस्थित रूप देने के लिये मानस की रचना नाटक की दृष्टि से की हो। अतएव यदि काशी के रामनगर की रामलीला के मस्यापक तुलसी माने जाते हैं, तो सम्भव है, यह अमृत्य नहीं भी हो।

रामानन्द ने रामभक्ति के प्रचारार्थ बहुत सम्भव है रामलीला का माध्यम अपनाया होगा। कदाचित् उम्र समय की लीलाओं का मंच आज की तरह सुगठित न होकर अनगढ़ अधिक होगा। इस अनगढ़त्व का परिष्कार तुलसी के 'मानस' से किया जाना सम्भवतः विचारणीय है। तुलसी के समय या उनके आगे-पीछे प्रयोग की दृष्टि से राम-सवधी नाटक मंच के लिये लिखे गये हो तो आश्चर्य नहीं। लोकमंच की सम्पत्ति होने के कारण उनका आज प्राप्त न होना आश्चर्य का विषय नहीं।

१६वीं और १९वीं शताब्दी की लीलाओं के आँखों देवे वर्णन उपलब्ध है, जिन्हें पता चलता है कि रामलीला उत्तर भारत के बाहर भी ठेठ दक्षिण के छोर तक प्रचलित थी। इन दिनों की खोज ने उसके सुदूर देशों तक में प्राप्त होने के प्रमाण उपलब्ध करा दिये हैं। किसी न किसी रूप में प्रायः सभी पड़ोसी देश राम को उनके देश का पावन पुरुष समझते हैं। जहाँ में कवि यूतो लिखित 'रामायण' (रामायण) यद्यपि मंच की रचना नहीं है, तो भी लोगों में रामलीला 'धामपर्व' नामक नाट्य के रूप में प्रचलित है। स्याम में कठुतलियों द्वारा रामकथा वर्णित की जाती है। रामलीला भी लोगों में प्रख्यात है। वाली द्वीप के लोक-नृत्यों में रामकथा की घटनाएँ प्रदर्शित की जाती हैं। कम्बोडिया के 'रैयामकेर' अथवा म्याम के 'रानकोन' ग्रन्थों के अतिरिक्त राम के जीवन सवधी घटनाएँ दोनों देशों के प्राचीन मन्दिरों में उत्कीर्ण पायी जाती हैं। यद्यपि प्रदर्शित करने में लोक प्रचलित रुढ़ परम्पराओं का खुल कर आश्रय लिया जाता है, तथापि रामायण की मूलकथा में विशेष परिवर्तन नहीं होता। सुदूर अमेरिका में भी यात्रियों ने राम-रावण युद्ध के प्रदर्शन देखे हैं।

मध्यकाल की परिस्थितियों में, मुख्यतः उत्तर और मध्यवर्ती भारत में रामलीला और रामलीला को पनपने का खूब अवसर मिला। राम में कृष्ण-चरित्र के साथ मंगीत के उपयोग एवं माधुर्यमयी शृंगार चेष्टाओं के लिये पर्याप्त डूट रही है। अतएव उन दिनों रामलीला को अपेक्षा रामलीला सवधी नाट्य रचनाएँ अधिक हुई। पूर्व में राज-दरबारी नाट्य-कला जो 'कोर्तनिया' और 'अकिया' के नाम से नेपाल, मियाना और असम में पनपी, कृष्ण-चरित्र पर ही अवलम्बित थी। रामलीला में राम के उदात्त चरित्र की रक्षा करने के लिये मंच सवधी गतिविधियों में मर्यादा अपेक्षित रही है। पुरुषोत्तम राम के व्यक्तित्व की झाँकी, राम के राधा और कृष्ण की लीलाओं के ठीक विपरीत है। रामलीला में इसीलिये शृंगार को पनपने का अवसर नहीं मिला। राम के प्रति लोगों में आध्यात्मिक श्रद्धा है। कृष्ण उनकी तुलना में शृंगार के आनन्दन हैं। आदिम प्रवृत्तियों की जो तुष्टि राम में होती है, वह रामलीला में नम्र नहीं। आज भी नेपाल और मियाना के 'कोर्तनिया' कृष्ण-कथा पर आधारित है। वहाँ कदाचित् ही पिछली शताब्दियों में लिखे गये राम-सवधी नाटक मिलें। हिन्दी में, १९वीं शताब्दी में

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की प्रेरणा से कुछ अच्छे नाटक लिखे गये जिनमें 'सीता-स्वयंवर' (देवकीनन्दन त्रिपाठी), 'रामलीला-विहार' (मधुकर), तथा 'रामलीला' (दामोदर शास्त्री) मुख्य हैं। भारतेन्दु के पश्चात् रामलीला को सुसंस्कृत बनाने के लिये माधव शुक्ल एवं उनके साथियों ने १८९८ ई० में 'श्री रामलीला नाटक मंडली' की स्थापना की थी, पर वह नहीं चली। 'ख्याल' और 'माच' की धज पर लिखी गई 'रामलीला' बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में मिलती है। मालवा में 'रामलीला माच' की किसी समय बड़ी धूम रही। आज भी कभी-कभी माच की शैली में यह लीला अभिनीत की जाती है।

रामलीला का रस की भाँति अपना स्वतन्त्र विकास हुआ। बहुत संभव है दोनों की नाट्य मंडलियों में प्रतिस्पर्धा भी रही हो। रामलीला में 'मानस-पाठ' की परम्परा ही उसकी उत्कृष्टता की द्योतक है। उसके द्वारा कथा-सूत्र जुड़ते जाते हैं और तदनुसार अभिनय चलता रहता है। रिजले ने ऐसी लीलाओं को देख कर जो वर्णन किया है, उससे पता चलता है कि (१) नृत्य और गीत के साथ कथा का विकास, (२) पद्यात्मक संवाद, (३) खुला मंच (४) ग्रामीण अलंकरण एवं रंग लेपन, (५) मंच पर स्त्रियों का प्रवेश निषिद्ध और (६) गतिमय अभिनय—लोकधर्मी नाट्यों की प्रमुख विशेषताएँ हैं। रामलीला में नाटकीय गति युद्धादि अवसरों पर ही दीख पड़ती है, अन्यथा शेष अभिनय में शान्त एवं गम्भीर वातावरण बना रहता है।

वर्षों व्यतीत हो गये। वही राम, वही सीता, वही लक्ष्मण, वही भरत, और वही रावण लोकमानस में बसे हुए हैं। आदिकवि वाल्मीकि ने राम-कथा के प्रचार का जो संकेत—

“यावत् स्थास्यन्ति गिरयः सरितश्च महोत्तले ।

तावद्रामायण-कथा लोकेषु प्रचरिष्यति ॥”

में किया था, वह आज सत्य सिद्ध हो रहा है।

रामलीला प्रस्तुत करने की कुछ उल्लेखनीय शैलियाँ हैं। दक्षिण भारत में 'कथकली नृत्य' की कतिपय भाव-भंगिमाओं का आधार रामकथा है। १७वीं शताब्दी में केरव वर्मा और रामब्रह्मा ने इस शैली में रामकथा को प्रथम बार अभिनीत किया था। आगे चल कर १८वीं शताब्दी में राजा रामनाथम् ने रामायण की कुछ मुख्य घटनाओं को लेकर कथकली शैली की कुछ भाव-भंगिमाओं का परिष्कार किया। कथकली नृत्य प्रायः खुले मंच पर होते हैं, इसलिये लोक-जीवन से संबंधित हैं। नर्तक के प्रवेश करते ही नदीपाठ होता है। तत्पश्चात् कथा आरम्भ होती है। मंच पर नर्तक आगिक अभिनय द्वारा उसे रूप प्रदान करता जाता है। स्थानीय विशेषताएँ मलयाली गीतों के माध्यम से उभरती जाती हैं। यह शैली दक्षिण भारत तक ही सीमित है।

उत्तर भारत में दृश्य और श्रव्य दोनों ही काव्यों का रस रामलीला में है। मंच के एक ओर बैठ कर वाचक रामायण से पाठ करता है। पाठ करते हुए जहाँ अभिनय संभव हो वहाँ अभिनेता अपने हाव-भाव से कथा को दृश्यमय करता है। एक ओर प्रकार इससे मिलता हुआ है। पाठक द्वारा पढ़े हुए अंश को पात्र मंच पर अपनी भाषा में संवादात्मक रूप में बोलते हुए अभिनय करते हैं।

रामलीला का यह क्रम आश्विन शुक्ल प्रतिपदा में आरम्भ होता है। जनता ऐसी लीलाओं में उत्साहपूर्वक भाग लेती है। किसी भी पात्र की कमी हुई नहीं कि उसके स्थान पर कई स्वयंसेवक तुरन्त उपस्थित हो जाते हैं।

दिल्ली में रामलीला की बड़ी धूम रहती है। लगभग सन् १९२० के दिल्ली में केवल एक ही रामलीला होती थी। बाद में संख्या बढ़ने लगी। कहा जाता है कि वहादुरशाह के

समय महन्त राघोदास ने दिल्ली में इस उत्सव का आरम्भ किया था। सन् १९३८ में रामलीला के संचालनार्थ रामलीला-समिति को शासन द्वारा मान्यता प्राप्त हुई। तब से यह उत्सव सुव्यवस्थित रूप से आयोजित होता आ रहा है। राघोदास की परम्परामें आज जो महन्त है, वही रामलीला के संचालक हैं। [परिशिष्ट में इस महन्त परम्परा का व्यौरा दिया गया है।]

अयोध्या में अतोक्षा दृश्य देखने को मिलता है। वहाँ आश्विन कृष्ण नवमी से आरम्भ होकर रामलीला के विविध प्रसंग १६ दिन में पूरे होते हैं। लका-दहन की आयोजना में बड़ा परिश्रम किया जाता है। साठ-सत्तर फुट ऊँचा रावण का महल बनाया जाता है। उस पर हनुमान रस्सी के महारे उड़ कर अग्निदाह करते हैं। आगरा में आश्विन कृष्ण प्रतिपदा से रामलीला शुरू होती है। जब राम को वनवास दिया जाता है, तो नगरवासी मन्त्र को छोड़ कर राम को यमुना के पार पहुँचाते हैं। यहाँ उपयुक्त स्थानों पर घटनाओं का क्रम से आयोजन किया जाता है। मथुरा में आश्विन शुक्ल प्रतिपदा से कई रामलीला मण्डलियाँ उत्सव आरम्भ कर देती हैं। लखनऊ में तो होड-सी लग जाती है। कूर्माचल में विजयादशमी के अवसर पर रामलीला का प्रदर्शन होता है। साधारण सचादों के अतिरिक्त देशी राग-रागिनियों में वाल्मीकि और तुलसी की रामायण के अंश गाये जाते हैं। नेपाली और तिब्बती रामायण के पाठ अधिक निखरे हुए होते हैं। अभिनय भी उसके लौकिक प्रभाव को उठाने में योग प्रदान करता है।

रामलीला में वेप-भूषा और रंग-सज्जा के लिये विशेष परिश्रम नहीं किया जाता। काजल, चन्दन, सुरमा, गेरू, राख, खडिया, पेंवडी, रोली, मुर्दा सिंगी, भोडर, बने हुए चेहरे-भोहरे, पन्नियों से चमकाये हुए मुकुट, लकड़ी के अस्त्र-शस्त्र, दाढ़ी-मूँछें, गेरुआ कपड़े, कमण्डल, हनुमानजी और वन्दरो के लिये लचलची पूँछें, राम-लक्ष्मण के लिये जरी के अंगे, धनुष-बाण आदि सामग्री पर्याप्त है। मजा यह कि रामलीला में बहुत कुछ अस्वाभाविकता होते हुए भी लोग उसे बड़े उत्साह से देखते हैं। ऐसा लगता है कि यह परम्परागत लोक-नाट्य लोगों की धार्मिक भावनाओं को परितोष तो देता ही है, पर उनके लिये मनोरंजन का आवश्यक साधन भी हो गया है। यद्यपि कई स्थानों पर रामलीला स्वाग मात्र रह गई है, तथापि उसके परिष्कार और प्रबन्ध की सुनियोजित योजना को ध्यान में रखते हुए देसव्यापित प्रयत्न किये जाने पर इस माध्यम को राष्ट्रीय मन्त्र का स्वरूप सहज ही उपलब्ध कराया जा सकता है। रामलीला का प्रभाव देश में कतिपय नृत्य-मण्डलियों पर पड़ा है। नृत्य-नाट्य रूप में जो प्रयोग इन मण्डलियों ने किये हैं, उनमें रामलीला की शैली में एक दृष्टि से अभिवृद्धि ही हुई है। जहाँ तक उनके लोकपरक रूप का प्रश्न है, उनमें मंचीय आटम्बरो का लोप अवश्य है। सहज अभिनय होने पर ही कोई भी कथा जन-जीवन के निकट अपना स्थान बना सकती है। रामलीला के मन्त्र में इस दृष्टि से विचार किया जाना अपेक्षित है।



‘माच’ और ‘ख्याल’

‘माच’ शब्द मच^१ का मालवी तद्भव रूप है। मालवी में यह शब्द मच वाँघने और उस पर अभिनीत किये जानेवाले ‘ख्याल’ (खेल) दोनों ही अर्थ में प्रयुक्त होता है। वस्तुतः ‘माच’ मच पर अभिनीत किया जानेवाला मालवा के पठार और निकट-वर्ती क्षेत्र का लोकनाट्य है। माच की व्याख्या के पूर्व माच-मच के विषय में सक्षिप्त जानकारी प्रस्तुत करना यहाँ भूमिका की दृष्टि से सगत होगा।

माच-नाट्य आरम्भ करने के कुछ सप्ताह पूर्व उचित मुहूर्त में ग्राम अथवा नगर की बस्ती के किसी खुले एवं निश्चित स्थान में माच-मच का ‘खम्ब’ (स्तम्ब) स्थापित किया जाता है। उस समय माच-नाट्य के अभिनेता और कार्यकर्त्ता एकत्र हो कर अपने गुरु के कर-कमलो से खम्ब की पूजा करवाते हैं। आम्र के पत्र, अमर वल्लरी, घनिया, गुड और लाल-लाल वस्त्र पूजन-सामग्री में प्रयुक्त किये जाते हैं तथा पूजन की बेला में ढोलक का सतत रूप से बजना अनिवार्य समझा जाता है। माच-मच के निर्माण के लिये यह औपचारिक आयोजन मांगलिक माना जाता है।

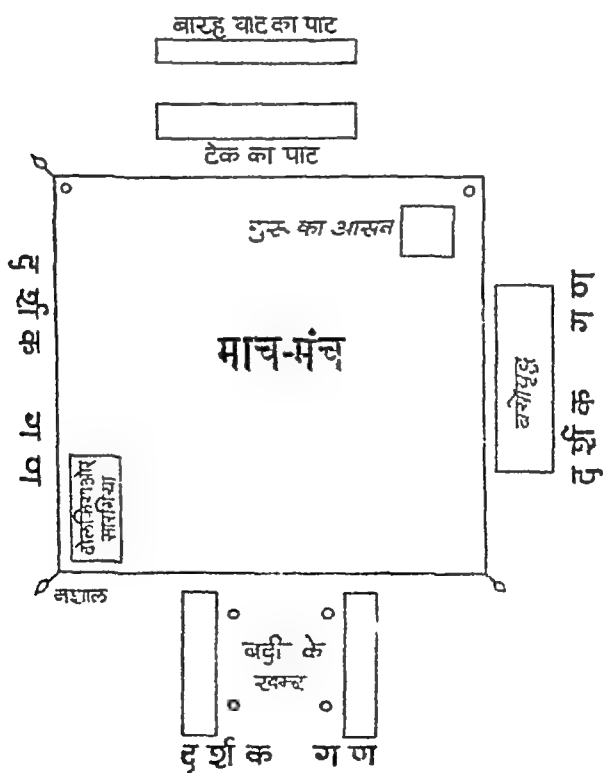
मच प्रायः दृढ़ खम्बों पर ५ फुट से लगा कर १० फुट ऊँचा बनाया जाता है। ऊपर चार वल्लियों के सहारे सफेद चादर तान दी जाती है और उसमें रंग-बिरंगे कागजों के फूल गोंद से चिपकाये जाते हैं। मच के चारों ओर रंगीन पन्धियाँ लाल-नीले वस्त्र के टुकड़े, आम्र के पत्तों की झालरें या श्रुतु के फूलों की बन्दनवारें भी टाँगी जाती हैं। मच की लम्बाई और चौड़ाई का प्रमाण आवश्यकतानुसार घटाया-बढ़ाया जा सकता है। इस प्रकार सज्जित मच यद्यपि चारों ओर से खुला होता है, किन्तु उसकी सुरक्षा के हेतु अन्य व्यवस्था की जाती है, जो माच की परम्परा में अपना वैशिष्ट्य रखती है।

मच-व्यवस्था के अनुशासनार्थ माच-मच के दोनों ओर दो-दो पाट और सामने वेदी के चार खम्बे गाड़े जाते हैं। चार खम्ब के निकट १६ युवक, १ जमादार, १ थानेदार, और १ वादशाह बैठते हैं। यह योजना माच के सौन्दर्य में उत्कर्ष प्रदान करती है। पृष्ठ के पाट ‘वारह घाट के पाट’ कहलाते हैं। जहाँ माच-मण्डली के कुछ विश्वास-पात्र कार्यकर्त्ता और अभिनेता माच-नाट्य के अभिनय के अवसर पर उपस्थित रहते हैं। इसी तरह ‘वारह घाट के पाट’ के पास एक ‘टेक का पाट’ भी अवश्य रहता है, जिस पर अभिनेताओं के बोल खेलने के लिये कुछ व्यक्ति बैठते हैं और सामूहिक स्वर में ‘बोल’ और ‘टेक’ दुहराते हैं जिससे गाते हुए अभिनेता को कुछ विश्राम कर अवसर मिल जाता है।

१. मालवी में मच शब्द के तीन और तद्भव रूप विद्यमान हैं, पर उनके अर्थ भिन्न हैं, यथा—‘मचान’ (भवन निर्माण के हेतु सहारे के लिये बाँधा जानेवाला तस्ता एवं खेत में रखवाली के लिये चार वल्लियों पर आधारित ‘ढागला’), ‘माचा’ (बैठने की बड़ी खटिया) और ‘माची’ (बैठने की छोटी खटोली)।

मच के एक और कुछ अनुभवों वृद्धगण बैठते हैं। यदि त्रोल में कोई भूल हुई अथवा डोलक की थाप में नुटि हुई या अभिनेता के पद-नचालन या हाव-भाव में कहीं असम्बद्धता आई तो वे मकेतो द्वारा नचेत करते हैं। माच के प्रणेता गुरु का आसन भी माच-मच के एक और होता है, जिस पर कोई बैठता नहीं। अतः यह व्यवस्था एक प्रकार से निर्देशन के रूप में है।

प्रकाश के लिये मशालची अपनी मशालों को मच के तीन गम्बों पर लगा कर अपना उत्तरदायित्व निभाता है। तनिक भी मशाल में प्रकाश का अभाव हुआ नहीं कि वह उठ कर तेल में जलते हुए बलवट्टे भिगो देता है। आधुनिक युग में जहाँ विद्युत अथवा गैस-बत्ती (पेट्रोमेक्स) उपलब्ध हैं, वहाँ मशालों की आवश्यकता नहीं पड़ती। माच-मच की इस व्यवस्था में रंगशाला का कोई स्थान नहीं, क्योंकि सवधित पात्र मच के निकट किसी स्थान में अपने वस्त्रादि परिवर्तित कर आ जाते हैं। मच चारों ओर से खुला होने के कारण नेपथ्य नहीं होता। दर्शकगण कहीं से भी बैठ कर सम्पूर्ण गतिविधि देख सकते हैं, तो भी (देखिये माच-मच का रेखाचित्र) सुविधा के लिये दर्शकों को तीन ओर ही बैठने दिया जाता है।



भरत के नाट्य-मण्डल के निर्माण का विधान अपने ‘नाट्य-शास्त्र’ (ई० पू० द्वितीय शताब्दी) के द्वितीय अध्याय में विस्तार से दिया है। उसमें विष्ट, चतुर्ग और त्र्यक्ष—तीन प्रकार के मण्डपों का उल्लेख किया गया है। प्रथम देशांगों के निचे और शेष दो प्रकार मनुष्यों के लिये हैं। अन्तिम ‘अश्व’ जनाधारण का मण्डप है। यद्यपि ‘चतुर्ग’ ही भरत की दृष्टि में उत्तम है, तथापि बगभेदानुसार मण्डप के

इन प्रकारों का उल्लेख अनिवार्य था। माच में मच-निर्माण के पूर्व जिस खम्ब-स्थापन का महत्त्व है वह भरत के नाट्य-शास्त्र में भी उल्लिखित है। शुभ नक्षत्र में नाट्य-मच की भूमि का नाप-जोख और दर्शकों, रगमच, रगपीठ, रगशीर्ष और नेपथ्यगृह के लिये उसके विभाजन के पश्चात् कार्य आरम्भ करने हेतु, स्तम्भ की स्थापना किया जाना अनुष्ठानिक विधान कहा गया है। स्तम्भ स्थापना की बेला में स्तम्भ तो सबोधित करते हुए प्रार्थना का उल्लेख है—

यथाऽचलो गिरि मेरु, हिमवाश्च महाबलः ।

जयावही नरेन्द्रस्य तथात्वमचलो भव ॥

(हे स्तम्भ ! तुम मेरु पर्वत और महाबली हिमालय की भाँति अचल हो। तुम विजयी राजा के समान अचल हो।')

भरत के विधान का विस्तार स्थायी रगमच के लिये है। अतएव उसका विस्तृत उल्लेख लोक-नाट्य मच के सदम में अनुपयुक्त है। इसमें मत वैभिन्य नहीं हो सकता कि भरत ने जिन विधानों का उल्लेख किया है, उनमें से कतिपय विधान आज भी जन-साधारण में विद्यमान हैं। माच की 'खम्ब' स्थापना इस बात की द्योतक है। लोक-नाट्यों में इन विधानों का परिलक्षित होना इस बात का भी सूचक है कि प्राचीन सस्कृत नाटको ने लोक-नाट्यों से अनेक अंशों में प्रवृत्तियों, लक्षणों और विधानों का आदान-प्रदान किया है।

डॉ० कीथ ने सस्कृत नाटको के साथ लोक-नाटको की अवस्थिति के कारणों पर प्रकाश डालते हुए लिखा है कि "वे (सस्कृत नाटक) जन भाषा से बहुत भिन्न थे और उस भाषा को समझना साधारण जनता के लिये प्रायः असम्भव था।" इसीलिये साधारण समाज के अपने मनोरंजन के साधन उच्च वर्ग के साधनों से भिन्न ही रहे। यह भी पर्याप्त रूप से ग्राह्य है कि ऐसे लोकधर्मी साधन हर युग में, हर प्रकार की जनता में विद्यमान रहे हैं। इन्हीं साधनों की सम्पदा में उत्कृष्ट कला और साहित्य के बीच निहित है। युगों के पारस्परिक सबंध अवश्य एक-दूसरे के सांस्कृतिक स्तरों को स्पर्श करते हैं। पर्याप्त विश्वास के साथ डब्ल्यु० बी० रट्स ने कहा है—"वह धरती ही है जिसमें सभी उच्च कलाओं की जड़ें समाहित हैं।" लोक-नाट्य 'पृथ्वीपुत्र' की भावनाओं की समुचित अभिव्यक्ति करते हैं। लोक नाटको की समान विशेषताओं से भिन्न कुछ अंशों में भौगोलिक स्थिति, सोचने और रहन-सहन के समान ढंग एवं स्थानीय अथवा प्रान्तगत संस्कार प्रान्त की संस्कृति के द्योतक होते हैं। इस दृष्टि से माच में लोक-नाटको के सभी लक्षण विद्यमान होते हुए भी उसकी अपनी विशेषताएँ हैं। उसमें स्थायी, विश्वास प्रयाएँ, रीति-रिवाज, रूढ़-मान्यताएँ, मुहावरे, जीवन-दर्शन आदि सभी तत्त्व मालवा की धरती की सोधी महक में पूरित हैं।

लोक-नाट्य से तात्पर्य नाटक के उस रूप से है, जिसका सबंध विशिष्ट शिक्षित समाज से भिन्न, सर्व साधारण के जीवन से हो और जो परम्परा से अपने-अपने क्षेत्र के

१ "इट इज दो सायल ह्वेयर आल ग्रेट आर्ट इज रुडेड।"—अर्ली पोयम्स एण्ड स्टोरीज—लन्दन, १९२५।

२ "फ्राम कामन फिजियाग्राफी, फीचरस् एण्ड कामन वेज ऑफ लिविंग एण्ड यिकिंग इज डीराइव्हड बी पैटर्नस् आफ कल्चर पोप्यूलर टू ए रिजन।"—फेलिक्सपर फ्राम नेटिव्ह रुटस्—पृष्ठ १७, १९४८।

जन-समुदाय के मनोरंजन का साधन रहा हो। माच को लोक-नाट्य कहना सर्वथा उचित है। ‘ग्राम नगीत नाट्य’ कहने में उसका क्षेत्र ग्राम तक ही सीमित हो जाता है। जब कि उपलब्ध माचों की रचना नगर विशेष में हुई है और जिनका कालान्तर में नगरी और ग्रामी में समान रूप में प्रसार हुआ है, तब उन्हें ग्राम की सीमा से आवद्ध करना उपयुक्त प्रतीत नहीं होता।

लोक-नाट्यों की विशेषताओं को ध्यान में रख कर ‘माच’ की व्याख्या की जावे तो वह सर्वथा लोक-नाट्य की कोटि में स्थान प्राप्त करता है। लोकगीतों की हृदयस्पर्शी शब्द व्यंजना, मन्त्रीय वैशिष्ट्य, रूढ़ अभिनयत्व, पद्यात्मक नवाद्य-योजना आदि सभी तत्वों का समावेश इन माचों में उपलब्ध है। मिथिला के ‘कीर्तनिया’, राजस्थान के ‘ख्याल’, महाराष्ट्र के ‘ललित’, उत्तर प्रदेश की ‘नीटकी’, गुजरात के ‘भवाई’ और ब्रज के ‘रास’ की भाँति संगीत इसका प्राण है। मध्यकालीन भक्ति-आन्दोलन के समय उत्कृष्ट रंगमंच के अभाव में लोकमंच को ही विकसित होने का अवसर प्राप्त हुआ। भक्ति-आन्दोलन के प्रमुख नन्तो ने लोक-नाट्य-शैली को अपना कर गीति-नाट्य की परम्परा को प्रश्रय दिया। माच पर मध्यकाल के नमस्त लज्जों का प्रभाव पड़ा है। यद्यपि माच का विकास बहुत बाद में हुआ तथापि वह अपने अंक में इन प्राचीन प्रवृत्तियों को ले कर ही प्रकट हुआ था।

अपभ्रंश भाषा के राम-ग्रन्थों की खोज ने भारतीय नाट्य परम्परा के अव्ययनाय नया मार्ग प्रस्तुत किया है। समस्त ग्रन्थों के स्थूल अव्ययन से विद्वानों ने यही प्रकट किया है कि ‘लोक’ को गद्य की अपेक्षा पद्य का माध्यम अधिक अपेक्षित एवं प्रिय रहा। इस दृष्टि से माच में पद्य का प्रयोग आकस्मिक नहीं। लोक-नाटकों के अतिरिक्त उत्कृष्ट साहित्यिक नाटकों की यह परम्परा १८वीं शताब्दी तक आते-आते लुप्त हो चली थी। यद्यपि भारतेन्दु जी ने वैष्णवों की गीतिकाव्यात्मक नाट्य शैली की विशेषताओं को अपना कर अको और दृश्यों के मध्य में गीतों को स्थान दिया है, तथापि यह प्रवृत्ति आगे नहीं बढ़ पाई। भारतेन्दुजी के पूर्व तो विष्णुनाथनिहजू लिखित ‘आनन्द रघुनन्दन’ (रचना-काल लगभग १७०० ई०), जोधपुर नरेश जसवंत सिंह द्वारा संस्कृत के ‘प्रबोध चन्द्रोदय’ नाटक का हिन्दी अनुवाद (१८४३ ई० के लगभग), गोपालचन्द्र रचित ‘नहुष’ (१८४१ ई०), आदि में स्पष्ट ही गीति शैली का समावेश है। छन्दों के प्रयोग की इन प्रवृत्ति के लुप्त हो जाने से हिन्दी नाटकों में नीरसता व्यापित होने का पूर्ण अवसर नहज ही उपस्थित हुआ। एक ओर यह स्थिति थी और दूसरी ओर सर्व साधारण जनता में लोक-नगीत के नहारे लोकप्रसिद्ध पौराणिक एवं ऐतिहासिक कथानकों का मंच पर अभिनय होता रहा। अतः लोक-नाट्य हर युग में अपना कार्य करते रहे। माच इसी स्वाभाविक लोक-मंच परम्परा की एक शाखा है।

‘ढारा-ढारी’ के खेल

माच का क्रम-मात इतिहास पिछली एक शताब्दी पूर्व से आरम्भ होता है। कहते हैं, इनके पूर्व मालवा में ‘ढारा-ढारी’ के खेल प्रचलित थे। ‘ढारा-ढारी’ से तात्पर्य उन वीरों से है, जिनका लोक-जीवन में बलवान-समर्थ महायक के रूप में सर्व

१ देखिये ‘चन्द्रावली’ (१८७८), ‘विद्यामुन्दर’ (१८८८), विपश्य विप्रसौम्यम् (१८७६), लालदेवी (१८८१)।

है। राजस्थानी में 'घाड़ी' शब्द का सामान्य अर्थ डाकू है। यो घाड़ी और डाकू में बहुत अन्तर है। 'घाड़ी' अन्याय के विरुद्ध लड़ कर शोषित की रक्षा करनेवाले हुआ करते हैं। वे धनवालो को डाकू की भाँति लूटते अवश्य हैं, पर उस लूट की सम्पत्ति से निराश्रितों और दलितों की सहायता करते हैं। डाकू का यह आदर्श नहीं होता। यही कारण है कि 'घाड़ी' लोक-जीवन में वीर-पूजा की भावना से प्रतिष्ठित है। कई घाड़ियों के जीवन-चरित मच के विषय हैं। सम्भवत इसी 'घाड़ी' से मालवी का 'घाड़ा' शब्द बना है जिसका अर्थ है डाका अथवा लूट-पाट के लिये किया गया आक्रमण। आदर्श वीरों के अभिनय की प्रवृत्ति सदैव ही रही है। मालवा में इसी 'घाड़ी' से मिलता हुआ 'ढारा-ढारी' का अभिनय वस्तुतः चरित प्रधान नाट्य का द्योतक रहा होगा। उपलब्ध जानकारी के आधार पर कहा जा सकता है कि इस नाट्य-शैली में 'घाड़ी' चरित्रों के साथ-साथ धीरे-धीरे पौराणिक चरित्रों और कथानकों के समावेश की प्रवृत्ति बढ़ी, जो आगे चल कर मच के लिये भूमिका निर्मित करने में सहायक सिद्ध हुई प्रतीत होती है।

घाड़ी राजस्थान की एक जाति भी है, जिसका कार्य मन्दिरों में स्वाग करना अथवा गीत गाना है। कदाचित् उनके द्वारा प्रचलित खेलों को ही 'ढारा-ढारी' के खेल कहा जाता हो। उपयुक्त सामग्री के अभाव में इस परम्परा के सबंध में अधिक नहीं कह जा सकता, फिर भी मच की पृष्ठभूमि 'ढारा-ढारी' के खेलों का किंवदंतियों में प्रायः उल्लेख मिलता है।

जान मालकम के संस्मरण

लगभग डेढ़ शताब्दी पूर्व मालवा के ग्रामों में कठपुतलियों के खेल दिखानेवाले एव चतुर घुमन्तू अभिनेताओं के आगमन का उल्लेख सर जान मालकम ने किया है।^१ मालकम ने किसी बालूवा नामक एक ब्राह्मण अभिनेता के सबंध में लिखा है कि "वह असंख्य यूरोपीय एव भारतीय दर्शकों के सम्मुख (जिनमें स्त्रियाँ भी सम्मिलित थी) कई बार अपना अभिनय दिखा चुका था। यह अभिनय स्वयं उन्हीं के कैम्प में हुआ था। मालकम का कथन है कि "बालूवा नकल की कला में इंग्लैण्ड के कतिपय माने हुए अभिनेताओं से किसी तरह कम नहीं था।"^२ इसी प्रकार उस समय के लोक-नाट्यों का उल्लेख करते हुए बताया है कि "उन खेलों के विषय प्रायः पौराणिक कथानकों पर आधारित होते थे। कथानकों का स्तर तत्कालीन नरेशों और अधिकारियों के आदर्शों के अनुरूप होता। हनुमान या 'दू-दूदाले' (बड़े पेट वाले) गणेश मच पर आते, हिन्दु देवताओं और अवतारों के स्वाग किये जाते और राजा, मंत्री तथा उनके दरबारी प्रायः परिहास के विषय बनाये जाते।" ग्रामीण जनता को उन खेलों में विशेष आनन्द प्राप्त होता, जिनमें उनके यथार्थ जीवन की झाँकी होती। जिला अधिकारियों का घूस लेने का प्रकरण, पटेल का ग्रामीणों पर क्रोध करना और अधिकारियों की चापलूसी और उसे मच के एक ओर घूस लेते हुए अथवा देते हुए बताना आदि परिहासों को देखने के लिये मालवी स्त्री-पुरुष, मच के दर्शकों की भाँति, उन दिनों रात-रात बैठे रहा करते थे।"^३

१. मैमायरस् ऑफ सेन्ट्रल इण्डिया—भाग २, अध्याय / १४, पृष्ठ १६६।

२ वही—"ही वाज हार्डली इनफोरियर इन टैलेण्ट (पर्टॉक्युलर इन दी आर्ट ऑफ मिमिकरी) टू सम ऑफ दी मोस्ट सेन्सिबरेटेड परफार्मर्स इन इंग्लैण्ड।"

३ वही।

४ वही—पृष्ठ १६७।

मालकम के सम्मरण से यह स्पष्ट होता है कि १६ वीं शताब्दी के प्रारम्भ में मालवा में मनोरंजन के साधन ऐसे थे जिनका आवार ग्रहण कर निश्चय ही माच का प्रणयन किया गया प्रतीत होता है। पौराणिक कथानकों के साथ सामाजिक विषयों में लोक चेतना का रूप स्पष्ट लक्षित होता है। इन्हीं साधनों के स्थायी तत्व अपनाकर माच को अपना प्रभुत्व स्थापना का अवसर मिला।

ख्याल और माच

राजस्थान में भी माच 'ख्याल' के रूप में प्रचलित है। वस्तुतः ख्याल और माच भिन्न होकर भी तात्त्विक दृष्टि से एक हैं। माच के आदि प्रणेता वालमुकुन्द गुरु (जिसके सवध में आगे विस्तार से उल्लेख किया जा रहा है) ने अपनी समस्त माच रचनाओं को 'ख्याल' कहा है। उनके अनुसार माच ख्याल है जब कि राजस्थान के ख्याल माच नहीं है। वालमुकुन्द गुरु ने अपनी माच रचनाओं के शीर्षक में ही माच और ख्याल के भेद को तिरोहित कर दिया है। "ख्याल माच का—डोलामारुणी", 'असली ख्याल माच का—सेठ-सेठानी', या 'ख्याल माच का—नागजी दूदजी' जैसे शीर्षकों से स्पष्ट है कि गुरु की दृष्टि में ख्याल और माच में भेद नहीं था।

'ख्याल' लोकभाषा का परम्परागत शब्द है।^१ अगरचन्द नाहटा ने श्री उदयशंकर शास्त्री के एक लेख का उद्धरण दिया है—“ऐसा कहा जाता है कि १६वीं शती के प्रारम्भ के आस-पास ही आगरे के इंद-गिर्द एक नई कविता शैली प्रचलित हो चली थी, आगे चल कर जिसका नाम ख्याल पड़ा। ख्याल निश्चित ही उर्दू और फारसी के मसाले से तैयार चीज है। उनको नये-नये कथानकों में बाँधना सबका काम नहीं होता। इन ख्यालियों के कई दल थे जिनमें सभी प्रकार के लोग थे और सभी प्रकार की वदिशें बाँधने वालों के गोल कभी-कभी होड़ भी लगाने लगते थे”।^२ (देशबन्धु, वर्ष २ अंक ७)।

इस उद्धरण से ख्याल का प्रारंभ १६वीं शताब्दी से होना प्रकट होता है, किन्तु इस काल में रचित 'ख्याल' नामक काव्य भेद का कोई उदाहरण उपलब्ध नहीं होता। कदाचित वे मौलिक रहे होंगे।^३ राजस्थानी में प्रचलित ख्यालों का उल्लेख करते हुए नाहटाजी उनके प्रचार का काल १६ वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में होना स्वीकार करते हैं। प्रमाण स्वरूप एच० एस० केलाग ने 'ग्रामर ऑफ दी हिन्दी लैंग्वेज' पुस्तक में 'दूगजी जवारजी' ख्याल के कुछ उद्धरण दिये हैं। नाहटाजी का अनुमान है कि 'स्काच प्रेस विटोरियन मिशन' ब्यावर से प्रकाशित एव पादरी रोवसन द्वारा सम्पादित उक्त मारवाड़ी ख्याल की पुस्तक ही सर्वप्रथम है।^४ आजकल तो ख्यालों की पुस्तकें एक बड़ी तादाद में उपलब्ध हैं। वालमुकुन्द गुरु ने सवत् १६०१ के प्रश्चात् माच रचना करना

१. लोक-कला, भाग १, अंक २, पृष्ठ १०५।

२. वही " " ख्यालों की पूर्व परम्परा, पृष्ठ ६४।

३. मालवा में हास्यात्मक (कथा-सूत्र-युक्त) गीत 'ख्याली गीत' कहलाते हैं। स्त्रियाँ इन गीतों को मनोरंजन के हेतु गाती हैं। सम्भवतः इन्हीं ख्यालों से इस शैली का प्रचार लोकगीतों में हुआ हो। ख्याली गीतों में किसी घटना का परिहासात्मक रूप या परिहासपूर्ण संवादों की योजना रहती है। इस प्रवृत्ति से ख्याल रचनाओं का मनोरंजनात्मक उद्देश्य लक्षित होता है, संभवतः बाद में परिवर्तित हो गया हो।

४. लोक-कला, भाग १, अंक २, पृष्ठ ६५।

आरम्भ किया था। कदाचित् सवत् १६०१ के पूर्व ख्यालो से एक बड़ा जनसमूह प्रभावित हो चुका होगा। यही कारण है कि गुरुजी ने राजस्थान, मथुरा, आगरा, कलकत्ता, बम्बई, आदि स्थानों की जनता को जब ख्यालो के रंग में रंगा देखा, तो उसके ढंग को अपनी स्थानीय परम्परा के संयोग से अपना कर माच का उद्घयन किया। ख्याल यद्यपि मिश्रित ढंग की रचना है तो भी उसके पृष्ठ में रास, यात्रा और भवाई का प्रभाव निस्संदेह रहा होगा। यो स्थूल रूप में ख्याल और माच में बाह्य भेद नहीं है। तथापि उसके अन्तर को स्पष्ट करने के लिये निम्नलिखित अवान्तर भेद दृष्टव्य है।

आरम्भ की भूमिका और सामान लक्षण

- (अ) ख्याल १ सभी पात्र मच से अलग किसी अन्य स्थान पर गणेश एवं सरस्वती की समवेत स्वर में स्तुति करते हैं।
- २ मच की सफाई के लिये भगी (अभिनेता) का आगमन होता है जो अपना परिचय गा कर स्वयं ही देता है।
- ३ भिस्ती आ कर जल से मच पर छिड़काव करता है, वह भी गीत-बद्ध बोल कहता है।
- ४ हलकारा आ कर प्रधान नायक के आगमन की सूचना देता है। वह सदैव 'गड बगाले' से आता है। (आया हलकारा गोपी चन्द का गड बगाले से—'राजा गोपीचन्द का ख्याल नन्दराम नीमच वाला कृत')। हलकारा ही ख्यालकार का परिचय देता है। इतनी तैयारी के बाद ख्याल का आरम्भ होता है।

- माच १ माच-मच पर ही समस्त अभिनेताओं और कार्यकर्त्ताओं द्वारा गणेश, भेरुजी एवं माचकार की वन्दना की जाती है। साथ ही नगर के प्रमुख देवताओं की समवेत स्वर में स्तुति की जानी आवश्यक है।
- २ माच में भगी नहीं आता।
- ३ भिस्ती आ कर मच पर अभिनयात्मक ढंग से छिड़काव करता है। वह सदैव भूपाली भिस्ती कहलाता है।^१

"आया हूँ भूपाली भिस्ती। भूपाल सेर से चल कर आयो उज्जैन सेर देखूँगा वस्ती। आया हूँ।"^२

"अरे भरवा लो पानी

छानी कर लायो रे समन्दर तीर से

सोना की म्हारी मसक बनी रे

कचन डोल मढ़ाया।

१ 'भूपाली भिस्ती' का अभिनय लगभग पौन घण्टे तक चलता है। इस बीच माच की अन्य व्यवस्था संपन्न कर ली जाती है। यो तो भिस्ती अपने माच के प्रतीक्षकों को अपने बोल के दो घूँट से सौन्दर्य का पान कराता है, पर माच के कतिपय दर्वियों का कहना है कि 'भूपाली'—पृथ्वी को पालनेवाला राजा इन्द्र है। उसी का यह प्रतिनिधि भिस्ती आ कर छिड़काव करता है, क्योंकि जहाँ माच होता है, वहाँ देवताओं का आगमन संभव है।

२. गुरु बालमुकुन्द कृत नागजी वृद्धजी, तीसरी आवृत्ति, स० १६८२, पृष्ठ ५।

म्हारी मसक का पानी जो पीले

वा घर कर दूँ माया ।”^१

- ४ भिस्ती के बाद फरसिन आती हैं जो गा कर माचकार गुश् की स्तुति करती है एव मच पर फर्ग या जाजम विछाने का अभिनय करती है। उसके बोल भी लगभग आधा घण्टे तक चलते हैं। वह अपनी व्यक्तिगत बात भी कहती है जिससे कि उसके विषय में दर्शकों की सहानुभूति बनी रहे —

“अजी म्हारा पियूजी गया परदेस, जाजम का विछावाजी।

चदा सरीका पतिजी हमारा सूरज सरको तेज।

ननँदे हमारी कडक बीजली चमके चारी देस।

हाथ लगे हिवडो कुमलावे, म्हारी बालक मेसजी ।”^२

- ५ इसके पश्चात् गणेश और देवी की चन्दना। देवी के पडे का आगमन और फिर स्वयं देवी का आगमन और आशीर्वाद के बाद गुश् की जय के साथ माच का आरम्भ।

६. माच का आरम्भ अत्यन्त ही नाटकीय होता है। पूजन के पश्चात् प्रत्येक पात्र क्रमशः मच पर आता है, उस समय ‘चोपदार’ उनका परिचय देता है।

मालवा के सीमावर्ती क्षेत्रों में माच का स्वरूप कुछ भिन्न हो गया है। उसमें माच आरम्भ करने के पूर्व सभी पात्र मच पर आकर बैठ जाते हैं, तब किसी निकटवर्ती उच्च भूमि से एक व्यक्ति मगलाचरण, जिसे ‘चन्द्राना’^३ कहते हैं, आरम्भ करता है और शेष सब उसे समवेत स्वर में दुहराते हैं।

इन माचों में कुछ अपनी विशेषताएँ हैं। माच के प्रणयन-कर्ता अपने हाथों में माच की लिखी हुई बहियाँ लिये अभिनेता के पीछे चलते हैं। वे मच पर ही वही में से पक्तियाँ बोलते हैं और अभिनेता साज पर उन्हें दोहराते हैं। माच का यह स्वरूप अब लुप्त हो रहा है। इसलिये कुछ सीमित क्षेत्रों में इसका रूप देख पड़ता है। मध्यवर्ती मालवा में उपरोक्त क्रम से ही माच किये जाते हैं।

(आ) १ उक्त भूमिका के पश्चात् दोनों में प्रधान नायक आकर अपना आत्म-परिचय देता है। उसके पश्चात् क्रमशः अन्य पात्र आते हैं जिनमें माच अथवा ख्याल की कथावस्तु खुलने लगती है।

२. दोनों ही संगीत प्रधान रचनाएँ हैं। संगीत की दृष्टि से ख्याल में लावनी, राग रतवा, विहाग, भाड (जगली डेर), काफी, सोरठ सारंगी, जगलो, बरबो, असावरी, कलिंगड़ा, भैरवी आदि रागों में ‘डेर’ (कथोपकथन) गायी जाती है। माच की धुनें ‘रगत’ कहलाती हैं जिनका आगे उल्लेख किया जायगा।

३. दोनों के कथोपकथन गीति प्रधान और संक्षिप्त होते हैं। राग-रागिनियों से ही उन्हें विस्तार प्राप्त होता है।

१. गुश् बालमुकुन्द कृत नागजी दूबजी, तीसरी आवृत्ति, स० १९८२, पृष्ठ ५।

२. वही, ”

३. राधाकिशन गुश् की परम्परा में मालन आकर फूल विछाती है।

३. मारवाड़ी गीतों की एक शैली भी ‘चन्द्रायण’ कहलाती है, जिसकी प्रमुख टोक—‘इतरादे करतार फिर नहीं बोलणा।’

- ४ दोनों में अभिनय की अपेक्षा सवादो का महत्त्व प्रधान है।
- ५ अभिनेता अपने ढंग के अभिनय के लिये स्वतंत्र है। अपनी प्रतिष्ठा स्थापित करने के लिये अभिनेता लोक मचीय 'गुरु' (भेद) रखते हैं। अभिनेता 'स्वरूप' कहलाते हैं। कही उन्हें 'स्वाग' और 'रूप' भी कहते हैं। प्रायः सभी व्यक्ति साधारण समाज के होते हैं।
- ६ दोनों की कथावस्तु—पौराणिक, ऐतिहासिक और प्रायः लौकिक एवं अर्ध-ऐतिहासिक होती है। अन्तःसुखान्त होता है।
- ७ दोनों में नेपथ्य का अभाव है और दृश्य-परिवर्तन कल्पना और अन्य संकेतों से समझे जाते हैं।
- ८ दोनों मध्य रात्रि में आरम्भ होकर सूरज की प्रथम किरण के साथ समाप्त होते हैं।
- ९ दोनों में संगीत के साथ सामूहिक और व्यक्ति नृत्य की परम्परा विद्यमान है। 'सम' की थाप पर एक झटके के साथ अभिनेता नाच की गति में प्रवेश करते हैं।

यह सम्भावना व्यक्त की गई है कि ख्याल का आरम्भ आगरा के निकट १८वीं शताब्दी के आरम्भ में एक नई कविता शैली के रूप में हुआ है। किन्तु ख्याल का राजस्थान से विशेष संबंध है। आजकल राजस्थानी में लिखे हुए अनेक ख्यालों की पुस्तकें देखने में आती हैं। सम्भवतः राजस्थान में लोक-प्रचलित कथानकों की विपुलता एवं चारण और भाटों द्वारा उनके प्रचार, प्रश्रय तथा प्रोत्साहन से बाद में यह काव्यशैली अभिव्यजना के हेतु अपना ली गई हो। राजस्थान में गायकों की पेशेवर जातियों से इसकी गति प्राप्त हुई होगी और फिर लोगों द्वारा अपनाये जाने से स्वाभाविक रूप से प्रचार में सहायता भी मिली हो। यह स्पष्ट है कि लोकरुचि को प्रभावित करने वाले साधन प्रान्त की सीमा लाघ जाते हैं। ख्याल भी माच की भाँति मालवा और निकटवर्ती प्रान्तों में खूब प्रसिद्ध हुए।

गुरु बालमुकुन्द की तरह ख्याल के क्षेत्र में नानूराम का नाम विशेष उल्लेखनीय है। नानूराम शेखावटी के चिडावा का निवासी था। गुरु की भाँति वह स्वयं माच पर उतरता और अपनी मडली को उचित निर्देशन दिया करता था। उसके बनाये हुए लगभग ५० ख्यालों का पता चला है।^१ नानू का समकालीन उजीरा तेली था, जिसने १० ख्याल बनाये।^२ अन्य ख्यालकारों में झालाराम 'निर्मल', भूधरमल मिसर, प्रेमसुख भोजक के नाम प्रायः लिये जाते हैं। माच के प्रोत्साहन में ख्यालकारों की परम्परा का निश्चय ही हाथ रहा है। माच के लक्षणों से यह स्पष्ट होता है।

माच और रास

माच यद्यपि ख्याल के बहुत निकट है, किन्तु मध्यकालीन परम्पराओं से तनिक पीछे हटते ही रास की जो सामग्री उपलब्ध हुई है, उसका यथोचित अध्ययन हमारी

१ देखिये लोक कला (भाग १, अंक १) में मनोहर शर्मा द्वारा प्रस्तुत सूची, पृ० ४४ अग्रचन्द्र नाहटा की अंक २ में प्रस्तुत सूची भी देखिये, पृ० ९६-१०४। (परिशिष्ट में उद्धृत)।

२ प्रेरणा, अक्टूबर १९५४ में श्री गीण्डाराम वर्मा का 'शेखावटी के नाटक, ख्याल'—शीर्षक लेख, पृ० ८०-८१।

लोक-नाट्य परम्परा की शृंखला को दूर तक खींच ले जाता है। १४वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में लोक-मनोरंजन के लिये रास, चर्मरो, फागु आदि शैली में गीति-नाट्य की रचना की जाती थी। इन नाट्यों का अभिनय उसी भाँति किया जाता था, जिस तरह कुछ हेर-फेर के साथ आज माच में देखा जाता है। यद्यपि माच की परम्परा उसके नाम के अनुसार इतनी पीछे नहीं जाती तथापि गैली साम्य की दृष्टि से माच उक्त परम्पराओं से हट कर स्वतंत्र रूप में विकसित परम्परा भी तो नहीं कहीं जा सकती है। उसे तो लोकवर्मी गीति नाट्य शैली कहना ही उपयुक्त होगा। भरत ने नाटक को “क्रीडनीय कमिच्छामो दृश्य श्रव्य च यम्बदेत्” कहकर वही बात कही है, जो माच पर भी घटित होती है।

‘सिरी थूलिमद् फागु’ की कथा को स्थूल रूप से देखें तो उसे ‘भासों’ में विभक्त किया गया है। प्रत्येक भास के अन्त में ‘वत्ता’ द्वारा कथा को विव्याम दिया जाता है। चूँकि प्रायः रास में कथावस्तु होती है और गेयता के साथ वे नाट्य रूपक हैं, अतः उदाहरणार्थ भासों के विभाजन क्रम को यहाँ देना मगत होगा —

- | | | |
|-----|-----|---|
| भास | १ | मगलाचरण, थूलिमद् का यश स्तवन, वैश्या के ससभ्रम का वद्ध होकर अगमन तक का वर्णन। |
| भास | २ | स्थूलभद्र का रंगशाला में प्रवेश और वर्षा का चारु चित्र। |
| भास | ३-४ | कोशा के नखशिख सौन्दर्य का वर्णन। |
| भास | ५ | मुनि को लुभाने के लिये कोशा के हाव-भाव का वर्णन। |
| भास | ६ | मुनि की चारित्रिक दृढ़ता एवं समय की श्रद्धालता। |
| भास | ७ | उपसंहार, काम-विजय और देवताओं द्वारा पुष्प-वृष्टि, नृत्य-गायन से समाप्ति। ^१ |

माच और रास में निम्नलिखित तुलनात्मक लक्षण उल्लेखनीय हैं —

- १ रास में केवल पद्यात्मक सवाद योजना है। यद्यपि रास में श्रव्य काव्य की प्रतीति होती है, जबकि माच में यह स्पष्टीकरण सवाद (वोल) और लौकिक रागों के निर्देश के कारण नहीं होता, उसमें दृश्य योजना के संपूर्ण सकेत निहित है।
- २ रास अधिकांश में यूरोप के ‘मिराकल’ या ‘मिस्टिक प्लेश’ की भाँति है, जिनमें श्रीमद्भागवत की कथाएँ विभिन्न लीलाओं के रूप में की जाती हैं। इनका अभिनय मन्दिरों या अन्य पवित्र स्थानों में किया जाता था। माच ने लौकिक प्रेम-कथाओं का आश्रम लिया, इसीलिये उनका अभिनय मन्दिरों में न होकर खुले एवं सर्वसाधारण स्थानों में किया जाने लगा।
- ३ यात्रा, रामलीला और रास के कथानक धार्मिक ग्रन्थों पर आधारित हैं और माच की भाँति उनमें लोक-मैंगीत का प्राधान्य अवश्य है, किन्तु गीत-सवादों द्वारा कथानक की सूत्र बद्धता कायम करने के लिये सूत्रधार आद्योपान्त मंच पर रहता है, जिसका माच में अभाव होता है। माच में पात्र अपने सवाद की समाप्ति पर स्वयं हटकर एक

^१ नागरी प्रचारिणी पत्रिका, वर्ष ५६, अंक १, २०११ में ‘सिरी थूलिमद् फागु’ लेख, पृष्ठ २६।

और खड़े हो जाते हैं और अन्य पात्र के 'आगम' के लिये मंच पर स्थान देते हैं।

इसमें सन्देह नहीं कि अप्रत्यक्ष रूप से रास ने माच को प्रभावित अवश्य किया है। पद्यबद्ध नाटककी प्राचीन परम्परा लोकधर्मी रही है। यही कारण है कि आधुनिक युग में गीति-नाट्यो का स्वरूप एक प्रकार से नाटक के क्षेत्र में चला आ रहा है। यात्रा अथवा रास-परम्परा ने प्रत्येक प्रान्त के नाट्य साहित्य को प्रभावित किया है। इस प्रभाव से ख्याल और माच अलग नहीं रहे।

माच के प्रवर्तक

१. बालमुकुन्द गुरु

मालवा में प्रचलित माच के आदि प्रवर्तक अवन्तिका निवासी बालमुकुन्द गुरु हैं। किंवदन्तियों के अनुसार गुरु बालमुकुन्द उज्जैन के भागसीपुरे में 'ख्याल' देखन जाया करते थे। उन दिनों नगर का आकर्षण इन्हीं ख्यालों में केन्द्रित हो रहा था। एक दिन भीड़ अधिक होने के कारण उत्सुकतावश वे मंच के एक छोर पर जा बैठे, पर कुछ कार्यकर्त्ताओं ने उन्हें वहाँ से उठा दिया। अपमान का कड़वा घूट पी कर आवेश में उन्होंने नगर के रुद्रसागर में वटुक भेरू की इष्ट साधना की, जिसका मंत्र उन्होंने सुखराम यती से प्राप्त किया था। कहते हैं साधना से प्रसन्न हो कर भेरू ने दर्शन दिये उन्होंने छंद और काव्य-ज्ञान का वरदान माँगा। सवत् १९०१ 'सरसत हिरदे आयी' (सरस्वती हृदय में आयी) और गुरु जी ने माच रचना आरम्भ किया। इस किंवदन्ती से यह प्रकट है कि बालमुकुन्द गुरु के पूर्व अपने ग्रामीण रूप में मालवा में रगमच था, जिससे प्रेरणा प्राप्त कर गुरु की प्रतिभा ने उसका नया स्वरूप अभिव्यजित किया। मुसलमानों के शासन के पूर्व ऐसे मचों के सबंध में कोई सूत्रबद्ध सामग्री के अभाववश इस विषय में प्रकाश दालना मात्र अनुमान गम्य है। अतएव माच के सन्दर्भ में ग्रामीण मच की स्थिति का वास्तविक आकलन करना कठिन है।

१९वीं शताब्दी के द्वितीय-तृतीय चरण हिन्दी के रीतिकालीन पतनोन्मुखी समय के सूचक हैं। राज-दरबारों की विलासिता भक्ति पर हावी हो कर अपने विशुद्ध शृंगारी रूप में उभर रही थी। आर्थिक सघर्ष नहीं था। तो भी यत्रो का प्रभाव आरम्भ हो गया था। लोग खाते-पीते सुखी थे। वैचारिक सघर्ष के अभाव में खाना-कमाना, आनन्द करना और जीवन के अन्त समय में भगवत् चिन्तन कर लेने में इतिश्री थी। मालवा प्रारम्भ से ही उपजाऊ रहा है, अतः यहाँ की भूमि से जाग्रति और भी दूर थी। ठीक ऐसे समय बालमुकुन्द गुरु ने मालवी के माध्यम से लोकरजन के उद्देश्य को लेकर माच नाम नाट्य शैली का प्रवर्तन किया। भक्ति, वैराग्य, शृंगार और पौरुषेय भावनाओं का लोकग्राही रूप उनकी रचनाओं में लक्षित हुआ। प्रारम्भ में जिन पाँच माचों को उन्होंने रचा है, उनमें उन्होंने 'निगुणी कथी' है अर्थात् उनकी पृष्ठ भूमि निगुणी कथा-वस्तु से संचित है।

रचनाएं

गुरु बालमुकुन्द ने कुल १६ माचों की रचना की है, जो क्रमशः खेले जाते हैं और जिनमें स्वयं गुरुजी मुख्य पात्र का अभिनय करते थे। आज भी उन्हीं के वंशजों

में वयोवृद्ध ही इस पात्रता का अधिकारी है। उक्त मोलहो रचनाओं की मूल प्रतियाँ गुरुजी की चौथी पीढ़ी के पास सुरक्षित हैं।

छापेखानों के आरम्भ होते ही गुरुजी ने माचों की मुद्रित प्रतियाँ बाजार में आ गईं। यह बीसवीं शताब्दी के प्रथम दशक के पश्चात् ही सम्भव हुआ। यद्यपि, उज्जयिनी में माच के खेलों की प्रतियाँ सन् १९८२ के लगभग छपकर प्रकाशित हुईं, पर इसके पूर्व इन्दौर के किसी मुद्रणालय द्वारा इन्हीं माचों की प्रतियाँ मुद्रित कर प्रकाशित की जा चुकी थी। कहते हैं उज्जयिनी में भी सन् १९२० के लगभग माच के खेल छप कर बेचे जाते थे, पर उसका कोई ठोस प्रमाण नहीं है। उज्जयिनी के ‘दयाशंकर शालिग्राम बुक्सेलर’ ने गुरु के कुछ माच २० × ३० की माइज में अलग-अलग छापे हैं। ‘राजा हरिश्चन्द्र’ (जो पुस्तकाकार सन् १९८२ में प्रथम बार मुद्रित हुआ) के अन्तिम पृष्ठ पर प्रकाशक ने लिखा है—“अगर हो कि जो खेल पहले छपे थे उस से इन्दौर वाले ने खेल छपाये सो वह खेल बेमतलब हैं। कडी में कडी नहीं मिलती कफिर बदी से गलत कडी टूट है। किघर का हाय किघर का पाँव किघर का घड किघर का मुँह लगा कर पूरा खेल ऐसा नाम घरके लोगों को घोखा देने वास्ते छपाया है”

इससे प्रगट होता है कि सन् १९८२ के पूर्व शालिग्राम बुक्सेलर ने भी माच की कुछ पुस्तकें अवश्य छपी थी। माच के अत्यधिक लोकप्रिय होने के कारण ही इन्दौर का कोई बुक्सेलर उन्हें छापकर बेचने का लोभ सवरण नहीं कर सका। ‘नागजी द्वंदजी’ की तो उक्त सन् १९८२ में तीमरी आवृत्ति प्रकाशित हो गई थी। उनमें भी उक्त सूचना छपी है।

बालमुकुन्द गुरु के उपलब्ध माचों की प्रतियों के आधार पर निम्न सूची सन् १९८२ में आवृत्ति सख्या सहित दी जा रही है —

नाम	प्रकाशक
१ राजा हरिश्चन्द्र आवृत्ति प्रथम सन् १९८२	शालिग्राम बुक्सेलर उज्जैन
२ नागजी द्वंदजी " तृतीय " १९८२	" " "
३ ढोला मारूपी " छठी " १९८५	" " "
४ नकल गेंदापुरी " प्रथम " १९९०	" " "
५ रामलीला " प्रथम " १९८२	" " "
६ कुँवर खेमसिंह " प्रथम " १९८२	" " "
७ सेठ सेठानी " पष्ठम " २००७	" " "
८ देवर भीजाई " दसवीं " २००९	" " "
९ राजा भरथरी " दसवीं " २००९	" " "
१० सुदबुद सालगा " दसवीं " २००९	" " "
११ कृष्णलीला	अप्रकाशित
१२ खेल रावत	"
१३ चारण बजारा	"
१४ हीर-राज्ञा	"
१५ शिवलीला	"
१६ बैताल पच्चीसी	"

कालूरामजी का उपनाम 'दुर्बल' था। आपमें अभिनय की प्रतिभा न थी। केवल रचनाकार के नाते ही अपनी परम्परा चलाने में सफल हुए। लगभग ४० वर्ष की अवस्था में आपकी मृत्यु हुई।

३. भेरू गुरु

कालूराम उस्ताद के समकालीन उज्जयिनी के ही नये पुरे का एक दल भेरू गुरु की प्रेरणा से अपनी अलग परम्परा ले कर माच खेलने लगा। भेरू गुरु रचित १२ माचो की जानकारी डॉ० चिन्तामणी उपाध्याय को अपने अनुसंधान के क्रम में प्राप्त हुई है। उनके कथनानुसार जो पुस्तकें उन्होंने देखी, वे सभी हस्तलिखित एवं जीर्ण-शीर्ण अवस्था में हैं। नवापुरा का दल भेरू गुरु के ५ खेल तो प्रतिविर्ष करता ही है, यद्यपि माचो की संख्या १२ है, जो निम्नलिखित हैं —

१ गोपीचन्द	७ छैल बेटा मोयना
२ राजा विक्रमाजीत	८ चन्नन कुँवर
३ पूरणमल	९ खेमासिंह आवलदे
४ हीर-राज्ञा	१० मदन सेन
५ कुँवर केसरी	११ सीता-हरण
६ लाल सेठ	१२ सिगासन बत्तीसी

अतएव स्पष्ट है कि उक्त माच-रचनाकारों के नाम माच की चार परम्पराओं का आरम्भ उज्जयिनी में हुआ जो आज भी विद्यमान है। उक्त ५५ माच रचनाओं में निम्नलिखित कथाओं को दो या दो से अधिक रचयिताओं ने अपनाया है।

- १ हरिश्चन्द्र (बालमुकुन्द गुरु, कालूराम उस्ताद)
- २ रामलीला (" ")
- ३ हीर-राज्ञा (बालमुकुन्द, कालूराम, भेरू, राधाकिशन)
- ४ गोपीचन्द (भेरू और राधाकिशन)
- ५ खेमासिंह (बालमुकुन्द और भेरू)
- ६ त्रिया चरित्र (कालूराम और राधाकिशन)

प्रायः सभी माचकारों की वही शैली और वही षज है जो बालमुकुन्द गुरु में थी। इस बीच मालवा के गूजर गौड़ो ने भी अपनी परम्परा चलाना चाही, किन्तु उन्हें सफलता नहीं मिली।

नये माचकार

राधाकिशन गुरु की परम्परा में नाथूसिंह उस्ताद ने (१) 'शनि महाराज' और (२) 'सत्य नारायण की कथा' पर माच लिखे हैं। दूसरा माचकार सिद्धेश्वर सेन है, जिसने सवत् २००५ और २०१० के मध्य (१) 'सत्यवादी हरिश्चन्द्र' (२) 'नल दमयन्ती', (३) 'नरसिंह मेहता' (नानीवाई को मामेरो), (४) 'भक्त प्रह्लाद', (५) 'दयाराम गूजर और (६) 'राजा रिसालू' खेलों की रचना नये ढंग से की है। राधाकिशन गुरु के माच के साथ कभी-कभी उक्त रचनाओं से किसी भी माच का अभिनय कर दिया जाता है। इन नये माचों में अश्लीलता का तनिक भी स्पर्श नहीं है, यद्यपि कथाएँ प्रायः ख्यालो से प्रभावित शैली में लिखी गई हैं। इस परम्परा में 'छप्पन भैरव की जय' बोली जाती है।

१. छप्पन भैरव ब्रह्म पोल में बाधन वीर अगवान।

हर दम हाजर रहे माच पे ले तीर कमान।

—स्तुति की पक्तियाँ

अन्य नये माचकारों में सेवाराम परमार ने (१) ‘ध्रुव प्रह्लाद’ एवं (२) ‘निहालदे’ की रचना की है। नीमच के ख्यालकार रामजीलाल बन्बु, लालजी नन्दराम, मुडवेवाले रामरतन दरक, बडनगर के शिवरामजी व्यास भी उल्लेखनीय हैं। जहाँ तक परम्परा का प्रश्न है उक्त चार परम्पराएँ ही मालवा की जनरक्षि को प्रभावित किये हुए हैं। यद्यपि स्थूल रूप से मालवा के माचों की प्रवृत्ति शृंगारी है तथापि शिक्षा के अभाव में लिखे गये स्थानीय भाषा के इस साहित्य का इसलिये महत्त्व अधिक है कि यह पिछले डेढ़ सौ वर्ष से लगभग ६०-७० लाख मालवी भाषा-भाषी लोगों को सतत रूप से प्रभावित करता आ रहा है।

वस्तु-विश्लेषण

कथा-वस्तु की दृष्टि से उपलब्ध माच-साहित्य (१) पौराणिक, (२) प्रेम कथात्मक, (३) ऐतिहासिक और लोक कथात्मक है। ऐतिहासिक कथानकों में शृंगार परक वस्तु का बहुत महत्त्व है। शौर्य के साथ प्रेम की व्यञ्जना कथानक का लक्षण है। धार्मिक वस्तु पौराणिक भेद के अन्तर्गत है। प्रेम कथात्मक एक लोक कथात्मक माच स्थूल रूप से लोक परक है, जिसका स्वरूप या तो पूर्व प्रचलित ख्याल-परम्परा से लिया गया है अथवा किंवदन्तियों के आधार पर जिनकी रचना की गई है। ‘ढोला मारुणी’ ऐतिहासिक और लोक-काव्य दोनों हैं। बालमुकुन्द गुरु द्वारा प्रयुक्त कथावस्तु की स्थूल रूप-रेखा से ज्ञात होता है कि उन पर लोहवन के मदारी रचित ढोला का अधिक प्रभाव पड़ा है। कथा की जो संक्षिप्त योजना मदारी के ‘ढोला’ में है वही संक्षिप्तता गुरु के ‘ढोला मारुणी’ में पाई जाती है, फिर मदारी का ढोला निश्चय ही गुरु के पूर्व की रचना है जो ब्रज-क्षेत्र में खूब प्रचलित रही है। गुरु का ‘ढोला मारुणी’ राजस्थानी ‘ढोला मारुणा दूहा’ अथवा ‘छत्तीम गढी लोक-गीतों का परिचय’^१ में संकलित ढोला अथवा ब्रज के ढोला काव्य की आत्मा से अनुप्राणित संगीत नाट्य मात्र है। प्रस्तुत माच में कथा ढोला के आगमन से आरम्भ होती है। वह साइनी (जैटनी) पर सवार हो कर आता है। यद्यपि मंच पर साइनी नहीं होती, केवल ‘बोल’ द्वारा उस साइनी का ‘आगम’ अनुमानित कर लिया जाता है। उबर मारु का वियोग तोते द्वारा सदेह और रेवा द्वारा विघ्न पैदा करने की योजना की जाती है, किन्तु अन्त में सुखद मिलन में कथा समाप्त होती है। प्रचलित राजस्थानी ढोला के समस्त उपकरण—रेवा, डाडी, मुआ, कन्हारा, आदि कथा में योग प्रदान करते हैं। मालवी के इस माच में नल-दमयन्ती का प्रवेश अस्वाभाविक रूप से जुड़ गया है और ढोला नल का पुत्र बताया गया है।

कथा के विस्तार का अभाव प्रायः सभी माच रचनाओं में है। ‘नागजी दूदजी’, ‘निहालदे मुस्तान’, ‘सुदबुद मालगा’, ‘राजा भरखरी’ आदि राजस्थानी ख्याल के कथानकों का निर्माण ख्याल के ढंग पर ही है। कालूराम उस्ताद के माचों में प्रायः सभी कथानक शृंगारी हैं और उनमें प्रेमाश्रयी शाखा की ‘मधुमालती’, ‘चन्द्रकला’, ‘हीर-गंगा’ जैसी कथावस्तुओं का सदुपयोग किया है। कुछ ऐसी कथाएँ हैं जो माच के अतिरिक्त ख्यालों की रचनाएँ अधिक हैं। ‘राजा हरिश्चन्द्र’, ‘मेठ-मेठानी’, ‘ढोना मारुणी’, ‘देवर भोजी’, ‘सुबबुद सालगा’, ‘राजा भरखरी’, चारण वनजारा’ ‘हीर-गंगा’ आदि माचों की कथाओं

१. देखिये, डा० सत्येन्द्र का ‘ब्रज लोक साहित्य का अध्ययन’—पृष्ठ १०६ और ३७७।

२. श्यामाचरण दुवे—‘छत्तीसगढ़ी लोक गीतों का परिचय’।

पर की कुछ ख्याल रचनाएँ मिलती हैं जिनमें इन कथाओं की लोकप्रियता का अनुमान किया जा सकता है।

चरित्र-चित्रण

माच में चरित्र-चित्रण के विस्तार के लिये सूक्ष्म तत्वों का आश्रय लेना सम्भव नहीं। संगीत शैली की सवाद योजना प्रत्येक चरित्र की उठान के लिये गायन के कौशल पर ही निर्भर है। मच पर जो पात्र अच्छा गा जाये वही जनता की सहानुभूति प्राप्त कर लेता है। आत्म-परिचय की पद्धति कभी-कभी चरित्र की अन्य विशेषताओं पर प्रकाश डालती है। प्राचीन रासो में यह प्रवृत्ति विद्यमान थी। अतः माच में चरित्र-चित्रण का विस्तार थोड़ी ही मात्रा में संभव है।

पात्र

माच के पात्र दो भाग में विभक्त हैं (१) स्त्री पात्र और (२) पुरुष पात्र। प्रायः प्रत्येक माच में पाँच स्त्री पात्रों का होना अपेक्षित है। अतएव पुरुष पात्र की अपेक्षा स्त्री पात्र की संख्या कभी-कभी अधिक हो जाती है।

नायक का प्रमुख साथी शेरमारखाँ कहलाता है (बालमुकुन्द गुरु के साथी ऊँकारजी थे)। शेरमारखाँ विदूषक का अभिनय भी करता है जिससे जनता का मनोरंजन होता रहे। नायक को विश्राम देने के लिये शेरमारखाँ नायक का प्रतिनिधित्व भी करता है। गुरु बालमुकुन्दजी के समय स्त्री पात्र अभिनयार्थ गोविन्दा, कूका, टोडूलाल और लक्ष्मण की जोड़ें प्रसिद्ध थीं। रामांजी कोली, बेनिया ब्राह्मण और भागीरथ पटेल ने भी बाद में इस दिशा में प्रसिद्धि प्राप्त की।

अभिनय के समय पात्र का प्रवेश पूर्वपात्र द्वारा ही सूचित किया जाता है। अवान्छनीय पात्र मच के एक ओर बने रहते हैं। पात्र अपने बोल की समाप्ति पर स्वयं ही मच के एक ओर जा बैठते हैं।

संवाद

माच के संवाद जैसा कि ऊपर बताया गया 'बोल' कहलाते हैं। ये बोल गेय हैं। गद्यात्मक संवाद माच में नहीं पाये जाते। प्रश्न भी पद्य-बद्ध होते हैं और उनके उत्तर भी।

रस और अलंकार

माच के साहित्य में संगीत के अतिरिक्त बोल का विषय रस-सृष्टि का महत्त्वपूर्ण माध्यम है। श्रोता लोक-साहित्य की सहज अलंकारिता के बीच बोल की प्रत्येक उठान को ध्यान से सुनते हैं। साधारण उपमा, रूपक, यमक और अनुप्रास के उदाहरण माच में मिलते हैं। कर्ण, शान्त और शृंगार का समन्वय रस की दृष्टि से उल्लेखनीय है। शेरमारखाँ नामक पात्र बीच-बीच में हास्य-रस की सृष्टि करता है।

दृश्य-योजना

दृश्य-योजना श्रोता और पात्र दोनों के लिये कल्पना-जन्य वस्तु है। पदों के अभाव में दृश्य का आभास कभी-कभी संवादों द्वारा प्राप्त हो जाता है। अन्यथा मात्र कल्पना से दृश्य की मानसिक उद्भावना की जाती है।

माच की वणगट

वणगट का तात्पर्य माच की छन्द-योजना और तन्त्र से है। माच के लिये वैसे कोई निर्धारित छन्द नहीं है, किन्तु उसकी विशेष संगीत शैली ही उसके तन्त्र का आधार

है। यद्यपि ‘रगतो’ के रूप में धुन की परिवर्तनशीलता व्यक्त होती है, तथापि छन्द-रचना की दृष्टि से माच दूहो पर लिखे गये हैं। दूहे ‘लगड़ी’, ‘दोकड़ी’ और ‘इकहरी’ रगत में गाये जाते हैं। ‘झेला’ की रगत दूहो के बीच स्वर बदलने के लिये चलती है। जहाँ लोक-गीतो का प्रयोग होता है वहाँ दूहो की वदिश नहीं रहती। परम्परागत धुन के बन्वन उसकी वणगट को प्रभावित करते हैं। इस तरह के गीत केवल प्रसंग विशेष के बीच में आते हैं और जो सामूहिक स्वरो में ही गाये जाते हैं। दोहो के स्वरूप इस प्रकार हैं।

॥ रगत दोहरी ॥

हूँ तो म्हारे तारा लोचनी तार । सत को करां समी सितगार ॥ टेक ॥
पति हमारा सतवादी हरिचन्द सत की वादी कार । सत धरम की नाव
वनई के उतरागा सम्दर पार ॥ १ ॥

टेक ३५ मात्राएँ ।

दोहा २६ मात्राएँ ।

ये जी म्हारो पीयू गयो परदेस । जाजम कहाँ बिछावाजी ॥ टेक ॥
जाजम पर सतरंजी गदरा क्षीनी चादर बेस । तकिया और गुलतकिया
कंये फूलां चूनीजी सेज ॥ १ ॥

टेक ३५ मात्राएँ ।

दोहा २६ और ३० मात्राएँ ।

दोहे की दूसरी दौड देखिये—

अजी सत का राजा सत की रानी

सत का जीमै असमान तानी

अजी सत का पवन, सत का पानी

सत की राजे बोले बानी

मात्राएँ ३६

मात्राएँ ३४

और भी अन्य उद्धरणों के अध्ययन में ज्ञात होता है कि माच का दोहा २६ मात्रा से ४० तक दीडता है।

टेके के बाद दोहो में सवाद (बोल) व्यवस्था होती है। प्रत्येक दोहे के बाद टेक दुहराई जाती है। जहाँ तक हस्तलिखित पोथियों का प्रश्न है, प्रत्येक प्रसंग के दोहो पर धुन का निर्देश लिखा मिलता है। कभी-कभी एक ही बोल में टेक भी बदल जाती है। माच के संगीत के संबंध में उल्लेख करते हुए बताया गया है कि माच की वणगट रगतो के अनुसार बदलती है। टेक से ही रगत का स्वरूप ज्ञात होता है और अन्तर्ग दोहा वद में दीडता है।

संगीत-पक्ष

ढोलक माच का मुख्य वाद्य है। सारंगी उसकी साथिन है। ढोलक की थाप और सारंगी की ‘मीडो’ पर बोल (सवाद) की लयकारी गमकनी है। श्रोतागण बोल के कौशल पर ‘कई की है’ (क्या कही है?) कह कर झूम उठते हैं। बालमुकुन्द गुरु

का समकालीन 'बापू उस्ताद' अपने समय का विख्यात ढोलकिया था और उसका भाई 'थावरजी' सारंगी के तारों पर अपनी अँगुलियाँ इस अन्दाज से फेरता कि 'बोल' और स्वरो में भेद करना कठिन हो जाता था। माच में ढोलक की थापें अलग ही होती हैं जो बोल की टेक पर 'ढोलक तान फड़के' अथवा 'ढोलक सच्ची बाजे' पदांश के अनुकूल द्रुतगति से 'तीये' में सम पर आती है।

बालमुकुन्द गुरु से लगा कर वर्तमान माचकारों तक कुछ प्रसिद्ध ढोलकियों और सारंगी साजों की जानकारी निम्न क्रम से प्राप्त हुई है —

(अ) ढोलकिये बापू उस्ताद (बालमुकुन्द के समकालीन), आत्माराम (बापू उस्ताद के भानेज), दुलीचन्द (आत्माराम का ज्येष्ठ पुत्र) — बुढ़िया, नागरजी, गल्लाजी, आदि।

(आ) सारंगी साज थावरजी (बापू उस्ताद के आता), आत्माराम (थावरजी और बापू के भानेज), भागीरथ (आत्माराम के छोटे पुत्र), आदि।

माच के बोल गाने की अपनी शैली है। उसमें लोक-संगीत के अन्तर्गत प्राप्त सादी धुनें और मालवा के ऋतु-उत्सवों के गीतों की शैली प्रचलित है। टेक प्रायः लम्बी चलती है। माच के लोकोन्मुखी संगीत की विभिन्न धुनों को व्यक्त करने लिये 'रगत' शब्द का प्रयोग किया जाता है। शास्त्रीय संगीत में जिस प्रकार रागों के नाम हैं, उसी तरह स्वच्छन्द रूप में माच-परम्परा में रगतें भी अपनी विभिन्नता — रगत 'इकहरी', रगत भारवाडी, रगत दोकडी,^१ रगत खडी, रगत झेला की, रगत छोटी चलन, रगत ताल ठेका की, रगत कलिंगडा, रगत सिन्दू (छोटी बडी), रगत बडी चलन, रगत बदावा, रगत उडाय, इकरग आदि साकेतिक पदों द्वारा स्थापित है। रगतों के अतिरिक्त माचकारों ने लोकगीतों की शैली का भी समावेश किया है। राग हलूर (देखिये 'सेठ-सेठानी') में 'महाराराज' की टेक मालवी-राजस्थानी-गुजराती गीतों के कुछ लोकगीतों की समान एवं प्रख्यात टेक है। इस दृष्टि से 'हलूर' पूर्णतः लोक-धुन है। रगत दादरा के बोल में 'रे' का प्लुप्त उच्चारण और 'रगत बदावा' में मालवी 'बधावा' गीतों की धुन निहित है। जहाँ गजल का प्रयोग किया गया है वहाँ बोल का 'जुवाब' (प्रतिसवाद) भी गजल में ही कहा गया है। माहेरा के गीत 'रगत मामेरा', गालगीत, दोहे और पारसियाँ (पहेलियाँ) भी गायी जाती हैं। प्रमुखतः लोक-संगीत के एक पक्ष को छोड़ कर माच का अपना विशिष्ट संगीत है। उसमें ध्वनि की ऊँचाई, तान भरने की क्षमता, बोल में 'लहरावे' की सुयोग्यता, एवं ढोलक के साथ गाने की सामर्थ्य का विशेष महत्त्व है।

माच के बोल का प्रारम्भिक 'गेर' और अन्तरे की पक्तियाँ 'उडपा' तथा तानों का प्रवाह 'चलत' कहलाता है।

[माच की प्रसिद्ध धुन की स्वर-तालिका बोल के साथ परिशिष्ट में देखिये।]



१. एक ही प्रवाह में सम्पूर्ण बोहा कहना।

२. टेक को डुहरा-डुहरा कर कहना।

नौटंकी, स्वांग या भगत

५० रामचन्द्र शुक्ल ने सामान्य प्रवृत्तियों के आधार पर रीतिकाल का आरम्भ संवत् १७०० के लगभग माना है। इस काल में ऐहिक श्रृंगार अपनी उद्दाम प्रवृत्तियों सहित न केवल राज-दरबारों में प्रकट हुआ, सामान्य जनता में भी उसकी पनपने का अवसर प्राप्त हुआ था। जहाँ तक लोक-मंच का प्रश्न है, ऐहिक श्रृंगार की प्रवृत्ति उसके लिये नवीन नहीं थी। भाण, स्वांग, प्रभृति के रूप में लोक-मंच पर भड़े से भड़े दृश्य परिस्थिति और वातावरण में सहज ही उद्भूत होते रहे हैं। यद्यपि भक्ति-काल में विभिन्न धार्मिक मतमतान्तरों के प्रभाववश मंच की अधिकांश मामूली धर्म-प्रधान रही तथापि उसके भीतर श्रृंगार की ऐसी धारा बहती रही, जो मौका पा कर राज-दरबारों की विलासिता और राष्ट्रगत शान्ति के वातावरण में, परोक्ष और अपरोक्ष रूप में प्रेरणा पा कर, पूरे वेग से ऊपर आ गई। नौटंकी, स्वांग, भगत आदि के श्रृंगारी रूप इसी काल में नियोजित हुए, जिनमें आज तक बहुत कम परिवर्तन हो पाया है।

स्व० जयशंकर प्रसाद ने 'रंगमंच' निबन्ध में नौटंकी की चर्चा की है। उन्होंने—
कदाचित् नौटंकी को 'नाटकी' का अपभ्रंश माना है। लिखा है—“नौटंकी और भाड़ों में शुद्ध मानव सबबी अभिनय होते हैं। मेरा निश्चित विचार है कि भाड़ों की परिहास की अधिकता संस्कृत भाण मुकुन्दानन्द और रससदन आदि की परम्परा है और नाटकी की अधिकता प्राचीन राग-काव्य अथवा गीति-नाट्य की स्मृतियाँ हैं।”^१ 'कपूर मजरी' में राजशेखर ने सूत्रधार द्वारा 'सट्टक' को नाटिका के लक्षणों से युक्त बताया है। केवल प्रवेशक और विष्कम्भक का उसमें लोप होता है—

सौ सट्टओत्ति भण्णइ दूरं जो अडियाए अणुहरदि ।

किपुण पयेस विवखभआई इह केवलं णत्थि ॥

'सौ, सट्टक एक प्रकार का नाटक है या लौकिक तमाशा है—नौटंकी की तरह।' ५० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने भी स्पष्ट स्वीकार किया है—“लोक में इन मनोरंजक विनोदों को देख कर संस्कृत के नाट्यशास्त्रियों ने इन्हें (सट्टक एव रासक) रूपको और उपरूपको में स्थान दिया था। इन शब्दों का अर्थ विशेष प्रकार के विनोद और मनोरंजन थे।”^२

इससे यह कहने में आपत्ति न होगी कि नौटंकी (नाटकी) आधुनिक वस्तु नहीं है, चाहे वर्तमान रूप उसका कितना ही आधुनिक क्यों न हो। 'तारीख-ए-अदब-ए उर्दू' ग्रन्थ में डॉक्टर रामबाबू मक्सेना ने इस विषय में लिखा है कि नौटंकी का आरम्भ उर्दू कविता और लोक-गीतों से हुआ। उन्हीं के शब्दों का समर्थन करते हुए कालिका-प्रसाद दीक्षित 'कुसुमाकर' लिखते हैं—“सम्भवत सर्वप्रथम नौटंकी 'हीरराज्ञा' की कथा थी जो आज भी पंजाबी लोक-गीतों में अपना विशेष महत्त्व रखती है। ग्यारहवीं-बारहवीं शताब्दी में इसका जन्म-काल मानना चाहिये।” इसके जन्मदाता मल्ल, रावत और रंगा थे, जो ढोलक पर अभिनय किया करते थे। मल्ल जाट, रावत राजपूत और रंगा जुलाहा था। नौटंकी में जवाब रंगा का आता है जिसका सवध नौटंकी के साथ प्रवर्तक से ही है। १३वीं शताब्दी में अमीर खुमरो के प्रयत्न से नौटंकी को आगे

१. हिन्दुस्तानी : त्रैमासिक : जुलाई, १९३७ पृष्ठ २५५ ।

२. हिन्दी साहित्य का आधिकारिक : बिहार राष्ट्रभाषा परिषद् : पृष्ठ ६६-१०१

बढ़ने का मौका मिला और कुछ ऊँचे स्तर के लोगो का ध्यान इसकी ओर गया। खुसरो स्वयं जिस भाषा का प्रयोग अपनी रचनाओं में करते थे, वैसी ही भाषा और उन्ही के ढंग के छन्दो का प्रयोग नौटकी के कथानको में बढ़ने लगा।^१ १८वीं शताब्दी तक आते आते नौटकी समस्त उत्तर भारत में फैल चुकी थी। जहाँ-जहाँ लोक प्रचलित मनोरजन के साधन विद्यमान थे, उसका सम्पर्क नौटकी की प्रवृत्तियों से होने लगा। इसलिये आगे चल कर यदि नौटकी काफी विकृत वस्तु बन गई तो आश्चर्य ही क्या है!

उत्तर भारत में नौटकी को स्वाग या भगत भी कहते हैं। स्वाग ठेठ ग्रामीण मनोरजन है। सत तुकाराम के समय महाराष्ट्र में स्वागो का प्रचार था। शृंगारिकता अथवा फूहड़ किस्म के अभिनय के कारण तुकाराम ने स्वाग का विरोध भी किया था। उनके समय स्त्रियों का वेष बनाने की प्रथा वैसी ही थी, जैसी आजकल पुरुषों द्वारा स्वाग बनाने की। नौटकी में मूँछवाले तक स्त्रियों के कपड़े पहन कर अभिनय के लिये मंच पर आते हैं, यह भी एक प्रकार का स्वाग ही है। “स्त्री वेष घेतलेल्या नटाचें तोड सुद्धा पाहूँ न” (स्त्री वेष धारण करनेवाले नट का मुँह तक न देखना चाहिये, यह तुकाराम के एक अभंग में वर्णित है। श्रीधर स्वामी (१७वीं शताब्दी का आरम्भ) रचित ‘शिवलीलामृत’ ग्रंथ में तो यहाँ तक कहा गया है कि पुरुष को स्त्री वेष में देखते ही स्नान करना चाहिये। ऐसा देखने पर अभ-पतन होता है और वेष धारण करनेवाले तो स्त्री हो कर ही जन्म लेते हैं।^२

इसके पूर्व भी स्वाग का उल्लेख हिन्दी में उपलब्ध है। सिद्ध कवियों में कण्हुपा (९वीं शताब्दी) ने और कबीर ने अपनी एक साखी में स्वाग का उल्लेख किया है। उत्तर भारत में आजकल डोम जाति द्वारा स्वाग करने की परम्परा है। कण्हुपा ने उसी जाति की स्त्री डोमनी का स्वाग के हेतु आह्वान किया है—

“आलो डौबि ! तोए सम करिब म सांग निधिण कण्हपाली जोई जग”

जायसी ग्रंथावली में भी अलाउद्दीन द्वारा चित्तौड़ में एक वेश्या जोगिन का स्वाग धारण करके पठायी जाती है। “पातुरि एक हुति जोगी सवागी। साह अखोर हुत ओहि मागी।” (बावशाह दूती, खण्ड-१)। स्त्रियों द्वारा वेष बनाने की प्रथा अब उठने लगी है। इसीलिये पुरुषों द्वारा क्रमशः स्त्री का स्वाग धारण करने का रिवाज चल पड़ा। इसके पार्श्व में विनोद निहित है। पुरुष मनोरजनार्थ स्त्री का स्वाग और स्त्री पुरुष का स्वाग बनाती है। स्त्री-स्वाग की प्रथा राजस्थान, पंजाब, मालवा और गुजरात की स्त्रियों में अब भी बची हुई है, जो मनोरजन के हेतु विवाह आदि मांगलिक अवसरों पर ढूल्हा-ढूल्हन की नकल, आदि विभिन्न रूपों में दीख पड़ती है।

मध्यवर्ती भारत के गाँवों में प्रायः बेडिनियों के ‘राई’ नाच हुआ करते हैं। उस अवसर पर गाँव के लोग हास्य उत्पन्न करने के लिये स्वाग करते हैं। बेडनी भी गीतों में स्वाग गाती है। ये स्वाग थोड़ी-सी पक्तियों में होते हैं, जिनका उद्देश्य हास्य और शृंगार की वृद्धि करना मात्र होता है। बेडनी का एक स्वाग गीत लीजिये —

१ हिन्दुस्तान साप्ताहिक . ६ सितम्बर, १९५७ . पृष्ठ २५।

२ “पुरुषास स्त्री वेष देखता साचार। सचेल स्नान करावें ॥

पुरुषास नारी वेष देखाता। पाहणार जाती अघः पाता।

वेष धेणार ही तत्वतां। जन्मो जन्मो स्त्री होय—।”



‘नोटकी’ का एक दृश्य



मन में वस गइ मोरे

नंना रतनारे सूरत श्यामली ।

राजा जिन मोई साव

कड़ गई लडकपन की देहरा

जिन मारों नंना वान

जेखों लगे ओई जाने

राजा अब जिन सताव

कड़ गई लडकपन की देहरा ।--(बुन्देलखण्ड)

सन् १६१० की 'इण्डियन एटिक्विरी' (जनवरी) की फाइलो में रामगरीब चौबे द्वारा स्वांग की उत्पत्ति का उल्लेख किया गया है। उनके अनुसार सन् १८१६ के आस-पास अम्बाराम नामक गुजराती ब्राह्मण ने जो सहारनपुर में रहा करते थे, नये ढंग से स्वांगों की रचना की। श्री दशरथ ओझा ने एक वार्ता के आधार पर दीपचन्द नामक एक स्वांगकार का उल्लेख किया है। कहते हैं इसका कला मवची उत्कर्ष १६वीं शताब्दी के अन्त में हुआ। उसने शृंगारिकता का वहिष्कार किया और वीर-रस से परिपूर्ण स्वांगों की रचना की, जिन्हें उनके गिण्य रोहतक की ओर ले गये, जहाँ वे अब भी प्रचलित हैं।

ब्रज की ओर खुले रंगमंच पर नौटंकी के ढंग की भगत होती। डॉ० सत्येन्द्र का कथन है कि 'ब्रज' में दो प्रकार की भगत मिलती है—एक आगरा वाली और दूसरी हाथरस वाली। स्वांग भी हाथरस और रोहतक के भिन्न है। "हाथरस की भगत" या नौटंकी का प्रचार नायाराम ने किया। उनकी भगत के चौबोलों की पुस्तकें बाजार में मिलती हैं। ये चौबोले छोटी तान के होते हैं। आगरा के चौबोल लम्बी तान के होते हैं।" उर्दू का एक छन्द है—'वहरे तवील (वहर=छन्द, तवील=लम्बा) जो लम्बा होता है, आगरा की नौटंकियों में विशेषतः पाया जाता है। उनके चौबोले इमीलिये लम्बी तान के होते हैं। मालवा, निमाड और राजस्थान में 'किलगी-तुरा' नामक लोकरजन का एक काव्य संगीतबद्ध सावन प्रचलित है, उसमें चौबोलों पर लावनियों की शृंगारिकता हावी हुई। उनमें चलनेवाला संगीत प्रायः उसी ढंग का मिलता है। 'वहरे तवील' की एक पंक्ति है —

ये रावण तू धमकी दिखाता फिसे,

मुझे मरने का खौफो-खतर ही नहीं। (नौटंकी रामायण)

भगतों में विविध प्रकार की लीलाएँ खेली जाती हैं। स्वांग का इनमें पूरी तरह से समावेश है। ऊँचे मंच पर ये भगतें सप्ताह तक चलती हैं। नौटंकी में आल्हा-छन्द का प्रयोग वीर-रस को उत्कर्ष प्रदान करने के लिये किया जाता है। भगतें भी वैसे ही आल्हा से प्रभावित हैं। जिस प्रकार मोरघ्वज, हरिश्चन्द्र, आदि धर्म प्रचान कथानक भगतों में प्रचलित हैं, उसी प्रकार जानआलम, भक्त पूरनमल, मियाहपोष आदि शृंगार-कथानकों का वर्णन आल्हा के ढंग पर इनमें मिलता है। 'वहरे तवील' शृंगारी भावों को व्यक्त करने के लिये उपयुक्त है पर कई नौटंकियों में युद्ध आदि का वर्णन इसी छन्द में हुआ है। हाथरस की कई भगत-मंडलियाँ इन दिनों रानवानों से मिल-जुल गई हैं। यद्यपि स्वतंत्र अखाड़े भी अपने-अपने क्षेत्र में गतिशील हैं। जहाँ मयोग हुआ है, वहाँ मिश्रित नाट्य परम्परा स्वाभाविक रूप से मंच पर दीख पड़ने लगी है।

नौटकी, स्वाग या भगत का मंच खुले स्थान पर बनाया जाता है। मंच काफी ऊँचा बनाया जाता है। ऊँची-ऊँची बल्लियों पर शामियाने के ढग का ढाँचा सजा कर खड़ा कर दिया जाता है। मंच के एक कोने में दर्शकों को दिखाते हुए नगाड़ेवाले बैठते हैं। नगाड़े की ध्वनि विशेष ढग की होती है। जो इन्हीं खेलों से सबंध रखती है। मालवा के माच में जिस प्रकार ढोलक का प्रभुत्व है उसी प्रकार नौटकी में नगाड़ों का साम्राज्य है। नौटकी या भगत का अभिनय देर रात्रि से आरम्भ हो कर प्रातः काल तक चलता है। वही हाल माच का है। जहाँ कभी होड़ करने का प्रसंग आ जाये वहाँ समय का यह बन्धन भी अपना बाँध तोड़ कर आगे बढ़ सकता है।

हाथरसवाले नाथाराम का ऊपर जिक्र किया गया है। लोगो में यह व्यक्ति नत्था के नाम से प्रख्यात है। नत्था की रामायण नौटकी की जानी पहचानी वस्तु है। कहते हैं, नत्था ने लगभग बीस नौटकियाँ लिखी हैं। अन्य नौटकियों के रचयिता फर्रुखाबाद के तिरमोहन, कानपुर के श्रीकृष्ण, रावेश्याम कयावाचक, तथा लम्बरदार हैं। नौटकियों के अखाड़े में होड़ होती है, पर इनमें मौलिकता बहुत कम देखने में आती है। प्रायः सभी के विषय मिलते-जुलते हैं। वही कथानक और बहुत कुछ मिलते-जुलते सवाद। चीजों को तोड़-मरोड़कर अपनी बनाने की प्रवृत्ति विद्यमान है। कतिपय कथानक उर्दू की कृपा से नौटकियों में स्थान पा गये हैं। आज ऐसे कथानकों से हिन्दी भाषा-भाषी सभी जन परिचित हैं। शीरी-फरहाद, सुल्ताना डाकू, लैला-मजनू, इन्दर-सभा आदि ऐसे ही कथानक हैं। शृंगार प्रधान कथानकों में लालाख, प्रेमकुमारी, जवानी का नशा, आँख का जादू, त्रिया-चरित्र इत्यादि उल्लेखनीय हैं। कठपुतली के खेल का प्रसिद्ध 'अमरसिंह राठौर' वीर-रस का स्वाग है। नौटकी में यह इतिहास से अधिक निकट आ गया है। संगीत 'अमरसिंह राठौर उर्फ आगरे की लड़ाई' के नाम से छपित नौटकी बाजारों में मिल जाती है।

छपित पुस्तकों की प्रतियों में जो भाषा सामान्यतः उपलब्ध है वह रीतिकालीन प्रवृत्तियों से पोषित एवं उर्दू शायरी से अधिक प्रभावित है। प्रांतीय भाषाओं का प्रभाव अभिनय के अवसर पर इन रचनाओं में झलकता है। ब्रज की भगतों में ब्रज भाषा अथवा पंजाब में पंजाबी का प्रभाव स्वाभाविक है। अभिनय के समय लिखित पोथियाँ केवल सहायक भर होती हैं।

नौटकी, स्वाग या भगत तीनों एक ही वस्तु है। कही स्वाग के नाम से नौटकी विख्यात है, तो कही भगत के नाम से। स्वाग की प्राचीनता में सन्देह नहीं, भगत मध्य-काल की वस्तु है और नौटकी प्राचीन स्रोत में रीतिकालीन अथवा उसके थोड़े पहले की ऐहिक प्रवृत्तियों की मिली-जुली धारा है। अमीर खुसरो की भाषा का प्रभाव नौटकी में लक्षणीय है, जो निस्संदेह मुसलमानी प्रश्रय का प्रतिफल प्रतीत होता है।



भवाई

गुजराती और राजस्थानी गमच का पूर्वतिहास 'भवाई' नाटको में सन्निहित है। आज भी गुजरात और राजस्थान के गाँवों में भवाई मण्डलियाँ घूम कर खेल किया करती हैं। गुजरात में 'भवाई' बड़ा भद्दा और साधारण कोटि का होता है। इसका अभिनय करने के लिये किसी भी ऊँची भूमि मंदिर अथवा घर के चबूतरे पर लोक-मंच अर्थात् रूप से बना लिया जाता है। भवाई नाटक न तो संस्कृत नाटको की भाँति अकवद्ध होते हैं और न उनमें व्यवस्थित कथा का तारतम्य ही पाया जाता है। भवाई की प्रसिद्धि तो उसकी वेश-भूषा, दैनिक जीवन से सन्निहित घटनाओं का अभिनय और धार्मिक कथाओं के विश्वास पर आधारित है। दो-तीन व्यक्ति कपड़ा तान कर खड़े हो जाते हैं, तथा तबले, नगारे और तेज आवाज वाले वाद्यों के साथ कभी सम्मिलित स्वर में या कभी स्वतंत्र रूप से अभिनेता गा कर अभिनय करते हैं। प्रारम्भ में गणपति की वन्दना भवाई का अनिवार्य अंग है। स्वयं गणपति मंच पर आते हैं, तत्पश्चात् अभिनय प्रारम्भ होता है। स्त्रियों का अभिनय पुरुष ही करते हैं। साधारण जनता के लिये भवाई प्रबल मनो जन के माध्यम रहे हैं। उनमें अश्लीलता के प्रवेश के कारण जो भद्दापन एवं फूहड़ किस्म की चेष्टाओं का क्रमशः समावेश जब से होने लगा, तभी ने गुजरात के कतिपय विद्वानों द्वारा इसका विरोध प्रारम्भ हुआ। अतः भवाई प्रथा का धीरे-धीरे कम प्रभाव न केवल आधुनिक रंगमंच के कारण हुआ, वरन् शिक्षितों द्वारा उसकी अश्लीलता के विरोध में जो आन्दोलन उठ खड़ा हुआ वह भी एक कारण था। गुजरात में रणछोड भाई उदयराम ने भवाई की अश्लीलता नष्ट करने के लिये अनेक नये नाटक लिखे। किन्तु ऊपरी तौर पर भवाई का यह विरोध जन को उसकी परम्परा से एकदम अलग न कर सका। भवाई करनेवाले तरगाणा जाति के लोगों की एक बड़ी संख्या यह काम फिर से करती रही। राजस्थान के भवाईयों के प्रति ऐसा कोई विरोध नहीं हुआ। भवाई जाति में अभिनय करने की स्वाभाविक प्रवृत्ति एवं क्षमता रही है। लोक प्रचलित परम्परा का इस प्रकार सहज ही लोप होना सम्भव नहीं था। उसके अभिनय की परम्परात्मक प्रणाली और हास्य के लिये स्थानीय विशेषताओं को ले कर विदूषक का अभिनय लोगों के मन में गहराई तक बैठे हुए थे। गुजराती में संस्कृत नाटको का यह विदूषक 'रगलो' कहलाता है। भवाई की अविकाश सफलता इस 'रगलो' पर निर्भर रहती है। नये मंच पर यही रगलों लोक-नाटकों के माध्यम से अवतरित हुआ। गुजरात में रणछोड भाई उदयराम के अतिरिक्त दत्तपतराम, नर्मदाशंकर, मणिभाई, नमुभाई, विभाकर आदि ने मंच के लिये नवीन नाटक खेले, पर जनभूमि में विकृति आते देख उन्हें भी क्रमशः मंच से अपने मंचवर्ग विनियम करना पड़े। एक शताब्दी पूर्व बम्बई में 'शंकर सेठ' का नाट्य-गृह प्रारम्भ हुआ था। उसकी पागन्ती-महाराष्ट्रीय अभिनय पद्धति से तंग आ कर अनेक नाटककारों ने लेखनी उठाई। रणछोड

भाई ने सन् १८६१ के पश्चात् 'जयकुमारी-विजय', 'हरिश्चन्द्र', 'ललिता दुःख-दर्शन' आदि लिख कर भवाई के प्रभाव को कम करना चाहा। उनका यह प्रयास दोतरफा था। एक ओर पारसी थियेट्रिकल कम्पनी के आगल प्रभाव को मिटाना तथा दूसरी ओर भवाई देखनेवाले लोगों की रुचि को परिष्कृत करना। इसी समय कुछ और गुजराती नाटक कम्पनियाँ स्थापित हुईं। सती द्रौपदी, मीराबाई, नृसिंह मेहता जैसी कथाओं का बोल-बाला था। इन नाटकों के प्रति लोकप्रियता कम न थी। इस प्रकार ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों का भी प्रवेश हुआ। एक ओर नगरों में गुजराती नाटकों का मंच विकसित हो रहा था तो दूसरी ओर भवाई की परम्परा अपनी स्वाभाविक गति से चल रही थी। साहित्यकारों के जन-सम्पर्क से अलग होकर काम करने की वृत्ति के कारण जो कुछ रणछोड भाई का स्वप्न था, वह पूरा नहीं सका।

कतिपय विशेषताओं के कारण 'भवाई' एक लोक-नृत्य का भी प्रकार माना जाता है। राजस्थान-मालवा में गुजरात की ओर से जो जन-प्रवाह बहा उसने भवाई का प्रचार दूर-दूर तक किया। भारतीय लोक-नृत्यों के उद्धारक देवीलाल साभर ने भवाई को राजस्थान और मालवा की उत्पत्ति बताया है। उन्होंने इस सबब में एक कथा का उल्लेख करते हुए लिखा है, "आज से ४०० वर्ष पूर्व जब राजस्थान के गाँवों में भी सांप्रदायिक और जातीय भेदभाव के अकुर उत्पन्न हुए, ऊँची-नीची के भेदभाव बढे, पारिवारिक जीवन में विमृश्रलता उत्पन्न हुई, कला विलास और व्यभिचार का साधन समझी गई, ऊँची जाति के लोगों ने उसे तिरस्कार के योग्य समझ अपने से दूर ही रखा तो यह भावना गाँवों में सबसे अधिक राजपूतों और जाटों में देखी गई। यह लडाकू जाति थी। नृत्य और गान को ये लोग शौर्य और वीरता का शत्रु समझते थे। खेती करना और पशु पालना इनका मुख्य व्यवसाय था। इन्हीं जाटों में नागाजी नाम का एक जाट था जो केकडी नामक स्थान में रहता था। इसे बचपन से ही नाचने, गाने का शौक था। यह बात जाटों को अच्छी नहीं लगी, उन्होंने उसे नककाडा, भाला, भूगल और जाजम देकर अपनी जाति से निकाल दिया और कहा कि तू आज से ही हमारी जाति का भाड, भवाई है और तुझे समस्त जाटों के मनोरंजन का अधिकार दिया जाता है। तब से नागाजी जाट और उसके परिवार वाले भवाई कहलाने लगे।"^१

इस पद्धति का अनुसरण अनेक जातियों ने किया। नाच-गाने को अपने गौरव के विरुद्ध समझनेवाली ठसक सामन्ती प्रभावों से युक्त थी। अतः भवाई जाति जो कि इस प्रकार अनेक जातियों से तिरस्कृत हो नाचने-गाने के लिये निकाले गये लोगों का संगठन थी, सामन्ती व्यवस्था से प्रादुर्भूत वर्ग-भेद का परिणाम कही जा सकती है। निम्नवर्ग के लोगों ने भी अपने भवाई बनाए। जाट, धाकड, डागी, भोल, गूजर, लोढा, कुमावत आदि जातियों के भवाई राजस्थान-मालवा में पाये जाते हैं। गुजरात के (भवाई) नाट्य इन भवाईयों के नृत्य-नाट्यों से काफी मिलते-जुलते हैं।

भवाई नृत्य, नाट्यों के कुछ नाम हैं—'वोरा वोरी' (वनियों का खेल), 'सूरदास' (अन्वे और कुचरित्र सावू का खेल), 'ढोकरा' (जिसमें वृद्धा अपनी लडकी का विवाह एक वृद्ध में करती है—समाज की कुप्रथा पर हास्यात्मक व्यंग), 'लाड़ा-लाडी' (दो पत्नियों वाले अवेड की दुर्दशा—वहु-विवाह का कुपरिणाम), 'शकरिया' (कालवेलिये



‘भवई’ लोक-नृत्य

युवक का जोगन अथवा सपेरी से प्रेम का अभिनय), 'बीकाजी', 'बाबाजी', 'ढोलामारु', आदि। गुजरात में यद्यपि इमी नाम के खेल नहीं मिलते पर सामाजिक जीवन से संबंधित कथानको में काफी साम्य है।

इन समस्त नृत्य-नाट्यो में अभिनय के साथ लोकगीतो का गायन भी होता है। सारंगी, नफीरी, नगारे, ढोल और मजीरी का प्रयोग वाद्यकार करते हैं।

भवाई का किसी समय पर्याप्त प्रचार था। जन साधारण में से लोक-रजन के हेतु परिहास की सामग्री खोज लाना भवाई-अभिनेताओं के लिये सहज बात रही है। बालक को सुलाने के लिये प्रयुक्त 'थे, थे, थे, थे, थे ताता, थे,' शब्द भवाई में नृत्य के बोल का काम करते हैं। इसी से गार्हस्थ्य जीवन से लिया गया परिहास-प्रकरण का ज्ञान हो जाता है।

गीतों में भवाई की कमी नहीं। प्रेम सबधी एक दोहा है

'सामेरी सायर उल्ट्या ने रतन तणाता जाय,
कर महिणेर भरे मूदड़ी तेना शगले हाथ भराय।'

साहित्य में भवाई को विशेष महत्व नहीं मिला है। गम्भीरतापूर्वक इस पर विचार किया जाये तो ऐसी कितनी ही सामग्री भवाई के अन्तर्गत मिलेगी जिसे साहित्य की दृष्टि से गौरव प्राप्त हो सकता है। गोवर्धनराम ने 'सरस्वतीचंद भाग १' में बुद्धिघन के कुटुम्ब की स्त्रियों का वर्णन करते हुए लिखा है

'नूहानी शो नार ने नाकरे मोती।'

भवाई में यह पक्ति इस प्रकार प्रचलित है —

'नूहानी शो नार ने नाके मोती
पिपु परदेश ने घाटड़ी जेती
उड़वती काग ने गणती रे दहाड़ा
ये नीशानीए नागर बाड़ा।'

इन्ही पक्तियों की भाँति दूसरी पक्तियाँ देखिये —

'छाजनी छापरौ छाजले छाई
खमेघोती ते आगणे सुकाई
आगणे गाय मा पेटे खाड़ा
ये नीशानीए ब्राह्मण बाड़ा।'

नाटको में नवीन प्राणों के संचारार्थ भवाई में लोकोन्मुखी अनेक विशेषताएँ हैं। उसमें नृत्य-नाटिका के गुण तथा नृत्यों के साथ गीतो के प्रयोग की प्रवृत्ति का पूरा समावेश है। नृत्य-प्रसंग में अभिनेता नृत्य करते हुए ही लोगों के सामने आते हैं। किस प्रकार के नृत्यो का प्रचार पहले या यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। यह शोध करने का विषय है। गुजरात में तबले के भिन्न-भिन्न बोल नृत्य के विभिन्न प्रकारों की सम्भावना व्यक्त करते हैं। भवाई के नृत्य अवश्य ही खास ढंग के होंगे। कुछ देशी ढाल के छंद, कुडलियाँ तथा रेस्ता का प्रयोग कभी-कभी होता पाया जाता है। कुछ विशिष्ट छंद तो नृत्य के 'बोल' बोल कर कहे जाते हैं। अतएव भवाई में संगीत का प्राधान्य काव्य के साथ रहा है। झूला झूलने के प्रसंग में दीन-दरवेश की कई कुडलियाँ भवाई में कही जाती हैं।

‘महुड़ी तेरी छाया में बंठे दीन फकीर
 कहाँ सोइये बाग में कहाँ सरोवर तीर
 कहाँ सरोवर तीर अनोपम तेरी छाया
 बंठ दीन फकीर दो घड़ी दीन गुमाया
 कहत दीन दरवेश जुगो जुग जीवो खड़ी
 बंठे फकीर छाया में तेरे महुड़ी ।’

स्त्री पात्रों द्वारा लम्बे और विलम्बित लय में गीत कहे जाते हैं। उनमें नृत्य के अन्तर्गत ताल का प्राधान्य होता है। ऊँची आवाज में गाने की प्रथा है। गीतों की शब्द-रचना नृत्यों के अनुरूप ही प्रतीत होती है।

राजस्थान-मालवा की ओर भवाई के गीतों में हास्य के साथ प्रेम के उत्कृष्ट भावों का निर्वाह पाया जाता है। बाघाजी के खेल में भारमली कहती है —

‘नेणारा सरवर कल्ले प्रीतरी बांधू पाल ।

भारमली जल की मँछिया, बाघो नाखे जाल ॥’

श्री रामनारायण पाठक ने ‘भवाई अने तख्तो’ नामक अपने लेख में इस पर विस्तारपूर्वक प्रकाश डालते हुए लिखा है —

“ तेमा पण नृत्यनो ताल प्रधान हतो अने गीत नी छेवटनी पक्तियो प्रबल ताल थी द्रुत लयमा नृत्य साथे गवाती अवो गीतो हू प्रयोग थी बतावी शकु अमे नथी। छता एक दृष्टात आपु छु, जेने शब्द रचना ज अनी नृत्योचितता सूचवे छे। के साराना वेष मा झोला नामना गाणा आवे छे तेमाथी एक हु लंऊ छु —

‘आछो झोलो लाग्यो रे राज ने आछो झोलो रे

नीदरी झोली लाग्यो रे राजन नीदरी झोलो रे

सोले वरसती सुन्दरी गोरी जल भरवाने जाय

काटो वाग्यो प्रेमनी ओ तो ऊभी ऊभी झोला खाय

राज ने आछो झोलो रे’

इस गुजराती भवाई में स्तर की कमी अवश्य सिद्ध होती है जो राजस्थानी में नहीं है। कहीं-कहीं कवि के नाम की छाप लगाई जाती है। प्रायः प्रचलित रचनाओं से बिना नाम के ही कवि का ज्ञान हो जाता है। ‘रेस्ता’ में नृत्य के बोल जोड़ दिये जाते हैं और कभी-कभी रचयिता का नाम बाद में बोल कर दर्शकों को कवि के नाम से परिचित कराया जाता है।

भवाई का अध्ययन गुजराती नाटकों के पृष्ठ में अपना वैशिष्ट्य रखता है। किसी समय समस्त गुजरात में भवाई लोकप्रिय मनोरजन का साधन था। यद्यपि एक ओर अन्य प्रकार का मनोरजन भी गुजरात में प्रचलित है जिस पर मयुरा के रासों का प्रभाव स्पष्ट है। वैष्णवों के प्रभाव से ही उसमें रावा-कृष्ण की लीलाएँ और अम्बा माता की पूजा का प्रचलन हुआ।

१९ वीं शताब्दी के पश्चात् नवीन नाटक जो मंच पर आये उनमें अधिकांश छपे नहीं। भवाई के भाग्य में भी लिपिवद्धता पहले से ही न थी। ऐसी स्थिति में यह सम्भव न हो सका कि भवाई का यथोचित विकास होकर गुजरात प्रान्त की नाट्य-परम्परा विभूषित हो।

जात्रा (यात्रा), गम्भीरा और कीर्तनिया

बौद्ध धर्मावलम्बियों ने अपने धर्म को लोकप्रिय बनाने के लिये भारतवर्ष एवं निकटस्थ देशों में कतिपय उत्सवों का आश्रय लिया था। चीनी यात्री फाहियान ने अपने यात्रा वर्णन में पाँचवीं शताब्दी के प्रारम्भिक काल के कुछ ऐसे उत्सवों का विस्तृत वर्णन किया है। रथयात्रा का उत्सव ऐसी ही परम्परा रही है जिसका निर्वाह उन दिनों खेतन और पाटलिपुत्र में बड़ी धूम-धाम से किया जाता था। इसी भाँति जगन्नाथजी की रथयात्रा अथवा अन्य यात्राएँ कालान्तर में पूर्ण आडम्बर-युक्त होकर प्रचलित होती गई। यहाँ जिस यात्रा का वर्णन किया जा रहा है, वह यद्यपि उक्त उत्सवों से भिन्न है, परन्तु जिसका सम्बन्ध बंगाल के सगीत, नृत्य और नाट्य परम्परा से प्रगाढ़त सिद्ध है। यो नाट्य परम्परा से आवद्ध 'यात्रा' अथवा 'जात्रा' शैली धार्मिक यात्राओं से किन्हीं अंशों में जुड़ी हुई है।

जात्रा (यात्रा) का अर्थ है जुलूस या उत्सव। भवभूति कृत 'मालती माधव' में यह शब्द इसी अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। बंगाल, उड़ीसा और मिथिला में यात्रा की परम्परा भिन्न-भिन्न नाट्यो-नृत्याभिनयों के रूप में प्रचलित हैं। भक्तगण अपने आराध्य की उपासना के हेतु प्रारम्भ में कीर्तन करते और नाचते-गाते किसी विशिष्ट स्थान तक पहुँचा करते थे। आज भी मन्दिर अथवा देवस्थानों तक भक्त-मण्डलियाँ अपने उपास्य की लीलाएँ करती हुई गाँवों या नगरों के मार्ग से जाया करती हैं। कदाचित् यात्रा अथवा 'जात्रा' का यही प्रारम्भिक स्वरूप हो। श्री सुकुमार सेन ने "बंगला साहित्य-कथा" में यात्रा शब्द का अर्थ देवपूजा के निमित्त आयोजित मेला, जुलूस और नाट्य-गीत बताया है।^१ आरम्भिक युग में नाटक और धर्म का परस्पर सम्बन्ध रहा है। कृष्ण की लीलाओं के प्रदर्शन जनपदों के अपने लौकिक नाट्यों में सदा से प्रचलित रहे हैं। यात्रा शैली में ये विषय खूब खिले हैं। प्रान्तीय भाषाओं में गीत और सवादों के माध्यम से अभिनय को जो समरस प्रदान करने वाले तत्व प्राप्त हुए हैं, वे परम्परा की सृष्टि के करने लिये पर्याप्त थे। विद्वानों का तो विषय है कि बीच में संस्कृत-नाट्यों की परम्परा जहाँ टूटी है, वहाँ बंगाल की "जात्रा" शैली ने अपने उत्कृष्ट स्वरूप को लोक प्रचलित बनाये रखकर महत्त्वपूर्ण कार्य किया है।^२ डॉ० हरविज के मत से वैदिक-काल के ऋतु-उत्सवों में सम्बन्धित नाटकों का स्वरूप यात्रा के अनुरूप था। यह तो अमंगत ना लगता है कि वैदिक युग में यात्रा (जात्रा) का ही प्रचार था। यह कहना उपयुक्त होगा कि ममवत नाटकों का लोक प्रचलित स्वरूप उन दिनों बना रहा होगा और उनी में हम आज की जात्रा का सम्बन्ध जोड़ सकते हैं। डा०

१ पृष्ठ १४३ पर देखिये।

२. कीय, संस्कृत ड्रामा, पृष्ठ ४०।

कीर्ति के विचारों में यात्रा नाट्यो में तत्कालीन लोक नाट्य की शैली जीवित है, किन्तु यह वह शैली नहीं है जिसका हम वैदिक नाट्य से सम्बन्ध जोड़ें।^१

आगे चलकर प्रत्येक प्रान्त में लोकनाट्यो की परम्पराओ का विकास हुआ। ये परम्पराएँ मूल स्वरूप में भले ही समान तत्वों की वाहक हों, पर स्थानीय रंगों और धारणाओं से उनमें पर्याप्त भेद लक्षित होते हैं। यात्रा के अतिरिक्त बंगाल में कविगान, कीर्तन, पाचाली और कथकता जैसी उपशैलियाँ प्रचलित रही हैं। नाट्य की कोटि में यात्रा ही सर्वोपरि है और वर्तमान काल में साधारण जनता के मन की शोभा है। वैसे पाचाली अथवा अन्य गीतों को यात्रा में सम्मिलित कर लिया जाता है।

१३वीं शताब्दी से १५वीं शताब्दी के अन्त तक बंगाल में साहित्य सृजन के प्रति शैथिल्य आ गया था। लोगों के मनोरंजन तब भी बन्द नहीं हुए। राजनैतिक दृष्टि से मध्ययुगीन अवस्था बहुत कुछ गतिरोधात्मक थी। फिर भी लोगों में रामायण और महाभारत के आख्यान, कृष्ण-लीला सबधी गीत, मनसा, चण्डी, वाशुली और शिव के गीत उन्मुक्त भाव से गाये जाते थे। बंगाल में तुर्कों के आधिपत्य के कारण नाट्यो का विकास यथायक रुक गया था। यात्रा के रूप में धार्मिक और पौराणिक कथानक लोक मन के विषय तक भी बने रहे। प्राचीन नाट्यों पर शैव मतावलम्बियों का प्रभाव था। चैतन्य महाप्रभु के प्रभाव से सरस-संगीतमय पदावलियों में कृष्ण लीला सबधी गीत-कथाएँ अभिनय के साथ प्रस्तुत की जानी आरम्भ की गई। इस तरह कृष्ण यात्रा का प्रादुर्भाव हुआ। इसके थोड़े ही पहले चण्डीदास ने कृष्ण कीर्तन की रचना की थी। गुणराज खाँ ने भी 'श्री कृष्ण विजय' रचना लिखी थी। अतः कृष्ण की सगुण लीलाएँ भक्त कवि की तन्मयता से प्रसूत हो बंगाल, बिहार, उड़ीसा ही नहीं और भी दूर तक प्रसरित हुईं। लोचनदास (सन् १५३३-१५८६) जगन्नाथ वल्लभ एवं जदुनाथदास जैसे कवियों ने प्रभु का अनुसरण किया। डा० सेन ने यात्रा के विषय में लिखा है कि यात्रा के अभिनय का सर्वप्रथम उल्लेख सोलहवीं शताब्दी के आरम्भ में प्राप्त होता है। उस समय चैतन्य महाप्रभु (१४८६-१५३३) का बंगाल पर पूरा प्रभाव था। कहते हैं चैतन्यदेव ने स्वयं अपने मौसा के घर में 'रुक्मिणी-हरण' का अभिनय किया था। यह अभिनय यात्रा की ही शैली में था। चैतन्य रुक्मिणी बने थे और उनके साथी गदाधर राधा।^२ वस्तुतः यात्रा के उद्धार और प्रचार का संपूर्ण श्रेय चैतन्य महाप्रभु को प्राप्त है। १६वीं शताब्दी के पश्चात् कृष्ण और राधा प्रायः यात्रा के विषय बने रहे। जयदेव, चण्डीदास, विद्यापति एवं अन्य कवियों की रचनाएँ यात्रा की भूमिका में प्रश्रय पाने लगीं। वैष्णव धर्म को एक ओर यात्रा के द्वारा पर्याप्त विकसित होने का अवसर मिला तो दूसरी ओर यात्रा नाट्य ही कृष्ण लीला का पर्याय बन गया। चाहे कोई भी कथानक हो, परोक्ष-अपरोक्षतः वह कृष्ण लीला से ही सबधित हो जाते थे। कहते हैं कि 'कालिया-दमन' सम्बोधन भी यात्रा का ही पर्यायवाची था। अतः चार सौ साल तक यात्रा की यह धारा अबाधगति से बंगाल की भूमि पर बहती रही। महाराष्ट्र तक इसका प्रभाव आगे चल कर प्रकट हुआ। 'दशावतार' और 'यज्ञगान' में यात्रा का स्वरूप ही दृष्टिगोचर होता है। इसका कारण संभवतः इतिहास के उस प्रसंग से

१ वही, पृष्ठ १६।

२ देखिये, बंगला साहित्येर कथा, पृष्ठ १४०।



जात्रा (यात्रा) का एक मृदंग-वादक



कृष्णलीला पर आधारित एक मणिपुरी लोक-नृत्य

संबंधित है जबकि वगाल के कुछ परिवार दक्षिण कोकण में जाकर बसे थे । कोकण में जो गौड सारस्वत हैं उनका आगमन वगाल से ही हुआ था । (वगाल को गौड प्रदेश कहते भी हैं) अतएव यात्रा का सुदूर प्रान्तो में प्रचार का कारण परिवारों का एक स्थान से दूसरे स्थान की ओर जाकर वहाँ की सम्प्रदाय और मस्कृति से घुल-मिल जाना है ।

उड़ीसा में 'पटुवा' जाति के लोग अपने इष्ट की आराधना में यात्रा आयोजित करते हैं । पटु का व्यवसाय ये ही लोग करते हैं । यद्यपि उड़ीसा में पटुओं का यह व्यवसाय नष्ट हो चुका है तथापि मूल में यह जाति चित्रकर्म किया करती थी । पटुआ संगीत पर लिखते हुए श्रीदत्त ने एक वृद्ध पटुए से सुनी हुई एक कहानी का उल्लेख किया है । उसके अनुसार पटुए विश्वकर्मा की मतान हैं । दुर्भाग्यवश आज उनकी अवनाति हो गई है, क्योंकि एक बार उनके किसी पूर्वज ने शिव की अनुमति के बिना उनका एक चित्र बनाया था । शिव ने क्रुद्ध होकर आप दिया । तभी से पटुए मुसलमानों की भाँति प्रार्थना करते हैं और हिन्दू देवताओं के चित्र बनाते हैं ।^१ इस कथा में निश्चय ही पटुआ शिल्पी जाति के सिद्ध होते हैं । उड़ीसा के पटुओं में लोक कथाएँ गानेवाले गायकों का बहुत प्रभाव है । इन्हीं लोगों द्वारा यात्राएँ आयोजित की जाती हैं । यात्रा में छ सौ व्यक्ति होते हैं जिनमें गायक और वादक के अतिरिक्त रावतानी का वेप कोई पुरुष धारण करता है । वही यात्रा की नृत्य-नायिका होता है । पहले यात्रा का कर्म अव्यवस्थित हुआ करता था । उसमें चाहे जैसे नृत्य और अभिनय प्रचलित थे । १९ वीं शताब्दी के अन्त में कृष्णमल गोस्वामी के प्रयत्नो से यह परम्परा कदाचित् परिष्कृत हो सकी । डॉ० डे का कथन है कि प्रारम्भ में यात्रा का संगीत पक्ष ही उल्लेखनीय था । कथोपकथन साधारण और नाटकीय तत्वों में आमीणता अधिक थी । गद्य के सवादों में गीतों का अनावश्यक पुट अक्षरता था, यहाँ तक कि पूरे सवाद भी गीतबद्ध हुआ करते थे । यही जात्रा (यात्रा) वगाल के नाटकों की पूर्वजा है ।

यात्रा का अभिनय खोल और मृदंग के साथ गायकों के सामूहिक गीत पर चलता है । समस्त गायक 'चोगा' नामक स्वेत वस्त्र पहनकर मंच पर उतरते हैं । यह मंच खुली हुई उन्नत भूमि पर अथवा किसी मन्दिर के ऊँचे चबूतरे पर निमित होता है । पौराणिक नाटक में नादीपाठ की भाँति यात्रा में 'गौर-चन्द्रिका' का गायन उन्ही प्रकार होता है जिस तरह उत्तर भारत के लोक नाट्यों में देवताओं की स्तुति और गुरु की वन्दना । 'गौर-चन्द्रिका' का विषय गौराग प्रभु चैतन्य की वन्दना से सम्बन्धित होता है । इस परम्परा से यह और भी स्पष्ट हो जाता है कि चैतन्य ने यात्रा का वास्तव में उद्धार किया था । चैतन्य के पश्चात् यात्रा के ही प्रभाव से गोपालस्वामी कृत 'विदग्धमधुवा' एवं प्रेमदास कृत 'चैतन्य चन्द्रोदय कौमुदी' (१७१२) जैसे नाटकों को शक्ति मिली । छोटे-छोटे संगीत नाटकों में कृष्ण जीवन की श्रांक्तियों एवं विविध प्रसंगों का विस्तार आगे चल कर होता गया ।

यात्रा के अभिनेता 'अधिकारी' के नेतृत्व में काम करते हैं । अधिकारी ही उनका निर्देशक और प्रधान नायक होता है । जिस तरह महानाट्य के फंडों में नरदार का अस्तित्व है उसी तरह यात्रा में अधिकारी का । जहाँ तक ज्ञात हो सका है, परमानन्द

विनोद के स्थान पर वैष्णव धर्म के प्रचार का उद्देश्य इसमें अधिक निहित था। अकिया नाटक केवल एक अंक का नाटक होता है। यही कारण है कि उसे अकिया कहा जाता है। शंकरदेव और गोपालदेव लोकप्रिय अकिया नाटककार हो चुके हैं।

नाट्यो की प्राचीन परम्परा अब भी लोगों में बची है। यह उल्लेखनीय है कि वैष्णव धर्म के प्रचार में ब्रज के पश्चात् बगाल, मिथिला और निकटवर्ती क्षेत्रों में लोक-कला अधिक सहायक सिद्ध हुई हैं। विद्यापति और जयदेव के पदों ने लोक संगीत को शक्ति दी। धर्म ने अभिनय और नृत्य का विकास लोगों में स्वभावतः कर दिया। यात्रा और कीर्तनिया बहुत कुछ मिले-जुले ढंग के नाटक होते हैं। सुविधा के लिये हमने इसलिये बगाल के लोक-नाट्यो में स्थान दिया है।



महाराष्ट्र के लोक-नाट्य

तमाशा, ललित, गोंधल, बहुरूपिया, दशावतार

महाराष्ट्र में नाटक की परम्परा का आरम्भ कब हुआ यह कहना कठिन है। किन्तु लोक-नाट्यो के अस्तित्व पर इस समस्या का कतई प्रभाव नहीं है। नाट्यो के मात्र प्राप्त होने के प्रमाणो के बावजूद भी लोक-नाट्य जनता में अपना प्रभाव जमाये रहे। सत ज्ञानेश्वर के समय मराठी नाट्यो के विकास की परम्परा तमाशा, गोंधल, ललित और स्वाग जैसे लोक-प्रचलित मनोरजन के साधनो से सम्बद्ध हो जाती है। 'ज्ञानेश्वरी' में (सन् १२६०) नटनटी, कलसूत्री, सूत्रधार' आदि के उल्लेख इस बात के द्योतक हैं कि महाराष्ट्र में लोक-रजन के कतिपय साधन सदा से विद्यमान रहे हैं, जिन्हें उत्कृष्ट नाट्यो की प्रेरणाभूमि मानकर मराठी लेखको ने संस्कृत नाटक के ज्ञान से नाट्य रचनाएँ लिखने में सहायक समझा। विश्वनाथ पाण्डुरंग दांडेकर ने स्पष्ट शब्दो में मराठी नाट्यो के मूल में ललित, तमाशा, गोंधल, प्रभृति का महत्त्व स्वीकार किया है। यद्यपि उक्त आधार दक्षिणवर्ती आन्ध्र और कर्नाटक के नाट्यो के अधिक अनुरूप हैं तथापि महाराष्ट्र के अन्तर्गत उनमें कुछ ऐसे तात्त्विक परिवर्तन हो जाते हैं जिनमें उनकी स्वतंत्र सत्ता ही लक्षित होती है। इसमें सन्देह नहीं कि मराठी के उदारचेता-आलोचक कर्नाटक एवं निकटवर्ती प्रान्त के इस प्रभाव को स्वीकार करते हैं, किन्तु कालान्तर में जो जातीय ढंग सहज विकसित हुआ वह द्रष्टव्य है।

निम्नलिखित पाँच नाट्य प्रकार मराठी रंगमंच के आधारस्त्रोत हैं —

- (अ) तमाशा
- (आ) ललित
- (इ) गोंधल
- (ई) बहुरूपिया
- (उ) दशावतार

(अ) तमाशा

तमाशा महाराष्ट्र का शताब्दियो पुराना लोकनाट्य है। आज भी ग्रामो में मेले-ठेले अथवा उत्सवो के अवसर पर तमाशा आकर्षण का प्रधान विषय है। यह लोकरजन का महत्त्वपूर्ण साधन रहा है।

तमाशा करने वाली मंडली 'फड' कहलाती है। फड का मुखिया जो दिग्दर्शक एवं संचालक दोनों ही होता है, महाराष्ट्र में सरदार कहलाता है। सरदार 'कडिया' (ढफ अथवा चग बजाने वाला), डोलकिया, 'सोगडिया' (स्वाग करने वाला—विद्वपक),

१ साईखडियाने काई। प्रायर्वे सूत्रधारते (अ० ६-३०) की साईखडियाची गली। सूत्रतु (अ० १५-३६५)।

खूबसूरत, नचिया, नर्तकी अथवा नाचनेवाला एव 'सुरतिया' (स्वर भरने वाला) को एकत्र कर अपना दल संगठित करता है। नर्तकी तमाशा का प्राण होती है। वह अपने संपूर्ण शृंगार के साथ जनसमूह के समक्ष प्रगट होती है। विशेष भाव-भंगिमाओं सहित वह परम्परागत धुनों में ऐहिक शृंगारपरक लावनियाँ अथवा वीरों के कीर्ति-काव्य पवाड़े या अन्य गीतों को गाती है। उसके साथ 'ढफ' और 'तुनतुन्या' जैसे ग्रामीण वाद्यों के बजाने वाले खास ढग से अभिनय करते हैं और बीच-बीच में नर्तकी के गीतों को पकितियाँ झेलकर उन्हें आवाज बदल-बदल दुहराते हैं। इस प्रवृत्ति का कुछ अंश 'सौंगड़िया' को भी प्राप्त है। वह भी बीच-बीच में व्यंग करता है अथवा विनोदी अभिप्रायों से हास्य का पुट देता जाता है। जहाँ फड में स्त्रियाँ नहीं होती वहाँ नर्तकी का कार्य पुरुष नर्तक को ही करना पड़ता है। गीतों के विषयानुकूल नर्तकी को क्षण-क्षण में कभी माननी, कभी पत्नी, कभी वियोगिनी और कभी प्रेयसी का अभिनय करना पड़ता है।

तमाशा प्रायः गणपति की स्तुति से आरम्भ होता है। यह स्तुति 'गण' कहलाती है। 'गण' के पश्चात् ही 'गवलन' नामक प्रचलित लोकगीत गाये जाते हैं। इसके साथ ही शृंगार प्रधान लावनियों से तमाशा उठाव पर आता है। इन तमाशों के अन्तर्गत जो कथाप्रधान अंश प्रस्तुत किये जाते हैं उन्हें 'वग' कहते हैं। 'वग' सवादात्मक होते हैं। पात्र वस्तु की रूपरेखा को ध्यान में रख कर ही बिना पूर्व तैयारी के सवाद बोलते हैं। यो तमाशा का सरदार आरम्भ में 'वग' की कथा-वस्तु निश्चित पात्रों को समझा देता है। अतएव सवाद कौशल के साथ ही पात्रों को अपनी तुरन्त-बुद्धि से वस्तु का निर्वाह तो करना ही पड़ता है, पर पूरे हाव-भाव के साथ चरित्र-निर्वाह भी आवश्यक हो जाता है। 'वग' की कथावस्तु ऐतिहासिक सामाजिक, लौकिक, धार्मिक एव समयानुकूल होती है।

तमाशा के अन्त में 'भेदिक' गीत गाये जाते हैं। गूढ़ विषयों की चर्चा अथवा दृष्टकूटोन्मी प्रवृत्ति इन गीतों में लक्षित होती है। प्रायः प्रहेलिकाओं-सा गोपनीयतत्त्व प्रश्न रूप में ये गीत प्रस्तुत करते हैं। आध्यात्मिक विषयों के अतिरिक्त लौकिक विषयों का समावेश इनमें अधिक होता है। यदि कहीं दो 'फडों' की प्रतिस्पर्धा हो गई तो भेदिक गीत बड़े काम के सिद्ध होते हैं। एक 'फड' के प्रश्न को दूसरा 'फड' चुनौती के रूप में स्वीकार करता है। प्रतिस्पर्धा में तुरन्त उत्तर अपेक्षित है। तमाशों में प्रतिस्पर्धा का ऐसा स्वरूप कभी-कभी कलगी-तुरी के गीतों को ही अपने जवाब-सवाल का आधार बना लेता है। तब प्रत्युन्नमति के लोक गायकों की बन पड़ती है और उन्हीं के बल पर 'फड' विजयी होते हैं।

तमाशा साधारण मंच पर होता है। वास्तव में मामूली ऊँचाई उसके लिये पर्याप्त

१ 'कलगी तुरी' प्रश्नोत्तर शैली की लोकगीत परम्परा है। महाराष्ट्र में इसका प्रचार रहा है। उत्तर भारत में भी कहीं-कहीं इस शैली के दल अभी मिलते हैं। कलगी, अखाड़ा आदि शक्ति से सृष्टि की उत्पत्ति मानता है और 'तुरी' अखाड़ा 'शिव' को सर्वोपरि मानकर अपने पक्ष को 'कलगी' पक्ष से बड़ा बताता है। 'कलगी' दल का कहना है कि आदिशक्ति ही शिव की उत्पत्ति का कारण है। अतः शिव पुत्र है। किन्तु तुरी पक्ष शक्ति को शिव की पत्नी घोषित करता है। प्रश्नोत्तर का आधार यही दर्शन है।

है। विना किसी लम्बी चौड़ी व्यवस्था के तमाशा आयोजित किया जाता है। आरम्भ में 'ढफ' और 'तुनतुन्या' के वज्रये तथा 'सुरतिये' मंच पर आकर श्रोताओं को मुजरा करते हैं। यही से तमाशा का संगीत आरम्भ होता है और फिर क्रमशः नर्तकी तथा फड के अन्य सदस्य प्रवेश करते हैं। नर्तकी के अतिरिक्त शेष व्यक्तियों की वेपमूपा साधारण होती है। नर्तकी पूरा ठाट बनाती है। सोलह हाथ की साडी पहनकर ऊपर से वह चाँदी का कमरबन्द बाँधती है। नाक में नथ, ठीक से गुथी हुई वेणी तथा पैरों में घुघरुओं के साथ वह अन्य आभूषण भी धारण करती है।

तमाशा के पात्र और श्रोताओं के बीच विशेष दूरी नहीं होती। नैकट्य की ऊष्मा दोनों पक्ष अनुभव करते हैं। अपेक्षित सामग्री श्रोताओं को तमाशाकारों से मिल जाती है। प्रायः छोटे-छोटे पद्य एवं पद्यात्मक सवादों द्वारा कई कथानक एक ही अवसर पर प्रस्तुत किये जा सकते हैं। कभी-कभी तो सामयिक प्रसंगों की झाँकी स्थानीय विशेषताओं के साथ पूरे ठाट से श्रोताओं का मनोरंजन करती हैं।

उत्पत्ति का निर्णय

'तमाशा' फारसी शब्द है। मराठी में यह शब्द एक विशिष्ट प्रकार के मनोरंजन के अर्थ में प्रचलित है। महाराष्ट्र के लोक गायक रामजोशी (सन् १७६२-१८१२) का नाम इसी नाट्य के साथ सम्बद्ध है। क्योंकि रामजोशी के काव्य ने ही उसे ऊँचा उठाकर महाराष्ट्र में प्रतिष्ठा प्रदान की। मराठी में 'शाहिरी' बाह्यमय का सम्बन्ध अधिकांश में इसी लोकनाट्य से है। प्राचीन काल में कारोमण्डल किनारे पर अरब व्यापारियों का बहुत आवागमन था। उन्होंने भारतीयों के खेल अवश्य देखे होंगे और बहुत सम्भव है उन्होंने पहली बार इन खेलों को 'तमाशा' कहना शुरू किया हो। यद्यपि भारतीयों को यह शब्द मालूम था, तो भी वे स्वयं इस शब्द का उपयोग नहीं करते थे। मेज़ों और त्योहारों के अवसर पर जो लोकनाट्य खेला जाता था उसे पुराने कागज-पत्रों में 'गम्मत' कहा गया है। इस 'गम्मत' का बड़ा आदर था और गाँव-गाँव में पाटील या कुलकर्णी (पटवारी) के पास इस गम्मत के लिये काफी रकम अलग रखी जाती थी। गाँव के चमार, कुम्हार, घोड़ी आदि वारह आदिमियों का जत्या विविध अवसरों पर 'गम्मत' का खेल करता था। कालान्तर में 'गम्मत' के बदले खेल-तमाशा शब्द रूढ़ हुआ और कम-से-कम १२ वीं शताब्दी (ज्ञानेश्वर के काल) से वह प्रचलित है। ग्यारहवीं शताब्दी की 'महिकावती की तयारिख' में शायरों का स्पष्ट उल्लेख है, और 'तमाशा' के गीतकारों को बाद में जो 'शाहिर' नाम प्राप्त हुआ वह 'शायर' शब्द का ही अपभ्रंश है। कवीर ने भी स्वाग और तमाशा का उल्लेख एक स्थान पर किया है—

कया होय तहँ खोता सोवें वषता मूड पचाया रे।

होय जहाँ कहीं स्वाग तमाशा, तनिक न नौद सताया रे ॥

मराठी के विद्वान गणेश रगनाथ दडवते के मत से तमाशा कन्नड़ के लोक-नाट्य का एक रूप है। क्योंकि कन्नड़ का एक तमाशा महाराष्ट्र के तमाशा से बहुत मिलता है। कन्नड़ सस्कृति की प्राचीनता को ध्यान में रखते हुए यह मभावना

ग्राह्य हो सकती है।^१ 'तमाशा' के पहले महाराष्ट्र में लोकनाट्य का स्वरूप क्या था, यह भी प्रश्न सामने है। गणेश रगनाथ दडवते के अनुसार यह परम्परा 'गोंधल' नामक धर्मप्रणीत नाट्य से विकसित हुई प्रतीत होती है।^२ 'शाहिर' कवियों ने इसे पुष्ट किया है। यदि इसे कन्नड नाट्य का विकृत रूप भी स्वीकार किया जाय, तो इसमें सन्देह नहीं कि महाराष्ट्र ने इस पर अपना ऐसा गहरा रंग चढाया है कि उसे एक स्वतंत्र लोकनाट्य ही कहा जा सकता है।

अन्ततः यह स्पष्ट है कि 'तमाशा' की परम्परा १६ वीं शताब्दी के पूर्व से प्रचलित है। मुसलमानों के आगमन के पूर्व महाराष्ट्र में अपनी ग्रामीण नाट्य परम्पराएँ रही हैं। इन्हीं परम्पराओं पर आगे चल कर बाह्य प्रभाव लक्षित हुए, किन्तु ये सभी प्रभाव महाराष्ट्र की जातीय परम्पराओं में इस तरह घुल-मिल गये कि उन्हें अलग नहीं कहा जा सकता।

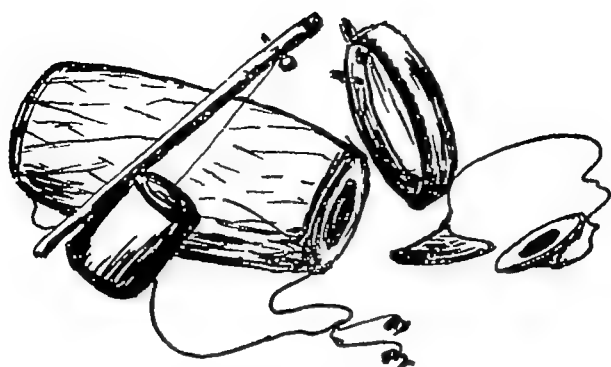
उत्कर्ष

पेशवाओं के काल (१८ वीं शताब्दी) में 'तमाशा' अपने पूर्ण उत्कर्ष पर पहुँच चुका था। प्रधानतः सवाई माधवराव और बाजीराव (द्वितीय) के समय इसे खूब प्रोत्साहन प्राप्त हुआ। मराठों के राज्य ज्यों-ज्यों दृढ़ होते गये, ऐश्वर्य और विलासिता के कारण मनोरंजन के विभिन्न साधनों को प्रश्रय मिलता गया। मराठों की सेनाओं के साथ गायिकाओं के दल जाया करते थे। एक और तलवार की तेजी थी और दूसरी ओर ऐहिक शृंगार की सामग्री। लावनी और ख्याल छन्दों में तमाशा खिलता गया। उत्तर भारत में मराठों का ज्यों-ज्यों संपर्क दृढ़ हुआ 'तमाशा' अपने रूढ़ अर्थ में अधिक प्रसिद्ध होता गया। रामजोशी, अनंदफदी, हीनाजी, बालाजी, सगनमऊ प्रभाकर, परशुराम आदि लावनीकार शाहिर कवियों की शृंगारी रचनाओं से तमाशा पुष्ट हुआ और अमीर-गरीब सभी का प्रिय मनोरंजन हो गया। ये सभी कवि १८वीं और १९वीं शताब्दी के मध्य हुए। प्रायः प्रत्येक शाहिर कवि के पीछे स्वतंत्र 'फड' (दल) हुआ करता था। सभी फड अपने-अपने शाहिर की रचनाएँ गाते थे। लावनी छंद की प्रसिद्धि का कारण फडों की परम्परा का होना है। ये 'फड' निमंत्रण पर तमाशों का आयोजन करते और सर्वसाधारण के साथ-साथ सामंतों और श्रीमानों का मनोरंजन करते थे। १९वीं शताब्दी के पूर्व मराठों का खूब उत्कर्ष हुआ। सामाजिक जीवन के शृंगारपरक एवं हृदयस्पर्शी प्रसंग लावनियों के विषय बने। मुहिम पर जाने वाले सैनिकों की प्रियाओं के क्षुरने, विरहावस्था में अपने पिता के घर तडपने और पुनर्मिलन की प्रतीक्षा में अपने हृदय को सम्हाले रखने के चित्र तमाशा में प्रयुक्त होनेवाली लावनियों में उभरे। सामान्य जीवन की सरस व्यञ्जनाएँ तमाशा के साहित्य में लोक-साहित्य सी अछूती और नैकट्य की ऊष्मा से भासित हुईं।

वताया जाता है कि लावनी की उत्पत्ति केवल तमाशा के लिये हुई। श्री सरवटे ने लिखा है—“मराठी का शाहीर शब्द मूलतः अरबी के 'शायर' जिसका अर्थ कवि है, को मराठी पहनावा पहना कर उपलब्ध किया गया है। उसी प्रकार शाहीर की

१ महाराष्ट्र नाट्यकला व नाट्य वाङ्मय, पृ० १५।

२ वही।



‘तमाशा के वाद्य’



‘तमाशा’ पूर्ण होने पर आमदनी का बँटवारा

की 'लावनी' मराठी कल्पनाओं, संस्कृत की उपमाओं एवं मधुरवृत्त के संयोग से सृजित हुई है।^१ लोक-कवियों की यह परम्परा ऐहिक शृंगार में डूबी हुई थी। लावनी के साथ 'पवाडा' छंद का प्रचार हुआ। दोनों छंदों की विषय-वस्तु ठीक एक-दूसरे के विपरीत है तथापि तमाशा में लावनी ही अधिक स्थान पाती रही। प्रभाकर की एक लावनी में नारी का शृंगारपरक रूप देखिये—'लाव लचक वेणी, विगुन त्रिवेणी, घरघेणी अवतरली। वुचड्याचा आधी शोक, त्यामध्ये ठेवी कोक नोक, शोक भर पुरली। सुकुमार नार, फारगुले अनार, शाल दुशाला पाघरनी। राखडी केतक कुहरी, बीर नक्शीदार लहरी, केवड्याची घडण शहरी, मुँद चन्द्रकारे गहरी, देनी चन्द्र सूर्य वहारी, सारी जान केवल लाहरी। अचलुन घरी निरी, तमु तसुवर चिरी, खरी खुरी परी नटली। अशी असीन करि कोकिल किजविज, आकसची विज तुटली।'^२

ऐसी लावनियाँ अपनी पूरी सचाई के साथ उन भावों को लिये हुए हैं जो मानव की मूल प्रवृत्तियों को प्रभावित करने की सामर्थ्य रखते हैं। 'शाहिरो' साहित्य में ऐसी अनेक लावनियाँ तमाशा की बेजोड़ सम्पत्ति हैं। सामान्य जीवन के विषय, लोगों के मनोभावों को गहराई से छूते हुए इनमें श्विने हैं। लोक-जीवन के परम्परागत विश्वास, प्रणय-चेष्टाएँ, नारी के शृंगारपरक चित्र, नायकों की सहजजन्य मस्ती और तत्कालीन समाज की खूबी तमाशा नाट्य की प्रचलित रचनाओं में उपलब्ध हैं। आगे चल कर महाराष्ट्र के घर-घर में मतवाले शाहिरो की लावनाइयाँ गूँजने लगी और मादक धुनों के माध्यम से तमाशाकारों ने उनमें ऐसा प्रभाव पैदा कर दिया जो आज तक सजीव भाषित होता है।

इन दिनों तमाशा न केवल महाराष्ट्र के गाँवों की वस्तु है, बल्कि नगरों के थियेट्रो तक में आधुनिक मंच की सुविधाओं को पा कर सर्वसाधारण का हृदयहारी मनोरजन बन गया है। वाजीराव पेशवा के कारण उत्तर-भारत में भी महाराष्ट्र के लावनीकारों के स्वर गूँजे। प्रभाकर और पट्टे बाबूराव ने तो हिन्दी में भी कुछ लावनियाँ रची। हिन्दी में प्रचलित लावनी छंद के पृष्ठ में महाराष्ट्र के इन शाहिरो का बड़ा हाथ है। १९वीं शताब्दी के आरम्भ में तमाशा की लावनियाँ अति शृंगारिक हो चलीं। उनमें अश्लीलता का पुट आ गया। परिणामतः मध्य-वर्गीय समाज का एक बड़ा भाग उसके प्रति अपनी दिलचस्पी ओ बँटा। उसे निम्न-श्रेणी का मनोरजन समझा जाने लगा। सद्गृहस्थ उसे अपमानजनक समझने लगे।^३ यद्यपि अंग्रेजों के काल में तिलक एवं महात्मा फुले जैसे व्यक्तियों ने लोक-नाट्य के इस प्रकार को सामाजिक एवं राजनैतिक प्रचार का माध्यम बनाया था। ४२ के आन्दोलन में भी सका उपयोग हुआ। राष्ट्रसेवादन तथा साम्यवादियों के मास्कृतिक

१ मराठी साहित्य समालोचना, पृ० २०।

२ लम्बी लचकदार त्रिवेणी गूँथे हुए स्वामिनी प्रिया अवतरित हुई। वालों का शोभाशाली जूड़ा जिसमें कोकणोंक लगा हुआ है, पूर्णतः झुका जा रहा है। गुले अनार-सी, सुकुमार नार शाल दुशाला धारण किये हैं, राखडो, मुँदरी तथा चन्द्र सूर्य को वहार उस पर शोभा दे रहे थे। अपनी साड़ी को ऊँचा उठाये जिसमें स्थान-स्थान पर पट्टे लगे हैं, यथाव्यंत पंरी की भाँति वह सजी हुई हैं। ऐसी सुन्दर होकर भी वह कोकिला की तरह कूजन करती हैं। वह मानो आकाश से टूटी हुई चिजली हैं।

मडलो ने तमाशा के द्वारा जन-जीवन के विचारों में परिवर्तन करने का भरसक प्रयत्न किया। तमाशा पर अश्लीलता का आरोप अब धीरे-धीरे कम होने लगा है। कुछ काल पहले 'महाराष्ट्र तमाशा परिषद' की स्थापना हुई है। उसमें तमाशा को परिष्कृत करने के लिये विचार किया गया। निश्चय ही मराठी का यह लोक-नाट्य पुनः अपना महत्त्व पा रहा है।

(आ) ललित

ललित मध्ययुगीन धार्मिक मंच है। ललित की उत्पत्ति के विषय में श्री रगनाथ दंडवते लिखते हैं कि १६वीं शताब्दी के प्रारम्भ में बम्बई निवासी दादापत नामक मराठे ने ललित का अभिनय करना आरम्भ किया। दादापत ने पूना के प्रख्यात सावजी मल्लपा, बडौदा के बाघोजी बुवा और बम्बई के पाटली बुवा को अपने-अपने ललितदल संगठित करने की प्रेरणा दी। इतना ही नहीं, तीनों व्यक्ति दादापत के पास बहुत दिनों रहे और उन्होंने ललित का यथोचित अभिनय सीखा है। इससे ज्ञात होता है कि ललित बहुत पूर्व की वस्तु है। सत तुकाराम के एक अभिग में ललित का उल्लेख इस प्रकार आया है—

“गलित झाली काया ।

हेंचि ललित पंडरिराया ॥”

शास्त्रीय कोष (मराठी) में ललित का अर्थ—“नवरात्रादि सम्बन्धी कीर्तन विशिष्ट जे उत्साह त्याचे अंतिम दिवशी रात्रो उत्साह देवता सिंहासनाखूढ झाली असें कल्पून, वासुदेव, दंडीगाण । ईश्वर भक्ताची सोगे आणून त्यासोंगानी स्व० सम्प्रदायानुरूप देवापाशी प्रसाद मागावा आणि तो सर्व समासदास वाटावा असा जो हरिदासजन कीर्तन-विशिष्ट समारंभ करितात ते”—दिया हुआ है। तात्पर्य यह है कि ललित नवरात्रि सम्बन्धी विशिष्ट कीर्तन है जिसमें अंतिम दिन उत्साह देवता सिंहासन विराजे यह कल्पना कर, ईश्वर भक्तों आदि के स्वाग आदि लिये जाते हैं तथा देवता से प्रसाद प्राप्त करने का अभिनय कर उसी प्रसाद को दर्शकों में वितरित किया जाता है।

ऐसा प्रतीत होता है कि ललित में कीर्तन की मात्रा क्रमशः घटती गई और कालान्तर में स्वाग सम्बन्धी विशेषताएँ ही नाटकीय रूप में प्रचारित हो गई। इस प्रकार कीर्तन का सम्बन्ध ललित से छूट गया और लोग ललिताभिनय को ही मनो-जन का स्वतन्त्र विषय समझने लगे।

मराठी के विद्वानों का स्पष्ट मत है कि ललित ने पौराणिक एवं ऐतिहासिक

१ गणेश रगनाथ दंडवते ने एक सोलापुर निवासी नाना नामक 'नाच्या' (मुख्य पात्र) की एक कहानी अपनी पुस्तक में उद्धृत की है। नाना बड़े बाप का पुत्र था। तमाशाकारों की सोहवत में पडकर वह नर्तक हो गया। एक बार उसके पिता ने तमाशा देखा। नाना (नाच्या) की कला पर मोहित होकर उन्होंने एक शाल उसे भेंट की। वह यह जान भी न सके कि अपने पुत्र को ही उन्होंने पुरस्कार दिया है। घर पर आकर देखा तो वही शाल ओढ़कर उनका पुत्र सो रहा है। वास्तविक स्थिति ज्ञात होने पर उन्होंने विषपान कर लिया।

२ देखिये महाराष्ट्र नाट्य-कला व नाट्य वाङ्मय, पृष्ठ ४-५।

नाटको को जन्म दिया, क्योंकि अपने उत्तर मध्यकालीन युग में ललित ही ऐसा प्रदर्शन था जिसमें पौराणिक एवं लोक प्रचलित अथवा ऐतिहासिक धर्मोन्मुखी कथाएँ नाटक का आधार बन सकी। तजोर के नाटको का प्रभाव ललित पर बताया जाता है, क्योंकि नवरात्रि के पश्चात् जो लोक-नाट्य तजोर में किये जाते हैं, वे प्रायः इसी प्रकार के होते हैं। नादी और गणपती का प्रवेश अनिवार्य है। हावभावों के अतिरिक्त सवादों का माध्यम कथानक को आगे बढ़ाता है। ललित में पद्य का बाहुल्य होता है, पर गद्य का प्रयोग भी कम नहीं होता। बालकृष्ण लक्ष्मण पाठक की 'ललित संग्रह' नामक एक पुस्तक उपलब्ध है। उसमें ललित स्वागो के अनेक उद्धरण दिये गये हैं। श्री विनयमोहन शर्मा ने उन उद्धरणों को पढ़ कर इस बात पर आश्चर्य प्रगट किया है कि महाराष्ट्र में हिन्दी नाटको के विकास के पूर्व ही हिन्दी गद्य का गहरा प्रभाव इन ललितों पर पड़ चुका था। उद्धरणों से सिद्ध होता है कि दो-तीन शताब्दी पूर्व दक्षिणी हिन्दी शाखा ने उत्तर की ऐसी पर्याप्त नाटक सम्बन्धी विशेषताएँ ग्रहण कर ली थीं। 'महाराष्ट्र नाट्यकला व नाट्य वाङ्मय' ग्रन्थ से ललित के कुछ अंश प्रस्तुत हैं —

छड़ीदार का प्रवेश

"निर्गुण निराकार, जिनका सब सृष्टीकू आधार, जिनके नीति से वेद बने चार, उस साहेब कू मुजरा करूँ नजर रख्यो मेहरवान, साबुसत सुजान, मेरे जवाब पर रख्यो ध्यान, कहे वदा रामजी अज्ञान, सब साबु सज्जन कू मुजरा करूँ ऐसे महाराज निर्गुण-निराकार, उन्हे लिये दशअवतार, किया दुष्टन का सहार, वो दीनोद्वार महाराज है मेहरवान सलाम"

पाटील—आप कौन हैं ?

छड़ीदार—हम छड़ीदार, पोशाख पेहना जडीजरतार, घीट शोलासे बांधी कमर, गले में डाला भाव मोतन का हार, ग्यानध्यान की बाँधी तलवार, भूतदया ये ही वरछी कमर में, हातमो क्षमा यही छड़ी गुलजार, खडा रहूँ साहेब के द्वार, भगवान के नाम की पुकारूँ ललकार, ये ही हम छड़ीदार कहलाते हैं।

पाटील—तुमने कहाँ नौकरी बजाई ?

छड़ीदार—दश अवतार में।

पाटील—कौन से दश अवतार में ?

छड़ीदार—मच्छ, कच्छ, वराह इत्यादि महाराज के दश अवतार में नौकरी बजाई।

पाटील—मच्छ अवतार में कैसी नौकरी बजाई ?

छड़ीदार—पैदा हुआ सागर से, शखामूर नाम कहलाते उसे, उसने धूम मचाई देवताओं से, वेद छीन लिए ब्रह्मा से, नागर में छुप रह्यो, सागर में छुपाये वेद चार, तब तब सुर ब्रह्मा मिल किया विचार, गये क्षीरसागर माहेब के द्वार, बताया हाल शखामूर का, तब भगवान ने लिया मच्छ अवतार, शखामूर मार वेद छीन लिये चार स्वधर्म की स्थापना करके मच्छ अवतार खलान किया। वहाँ की नौकरी छोड़ चले आये।

(इसके पश्चात् दश अवतार का वर्णन और छड़ीदार, चौबदार आदि के स्वाग)
छड़ीदार के पश्चात् भालेदार आकर इस प्रकार अर्ज करता है —

अर्ज सुनियो महाराज, आप गरीब नवाज, मालक सबके सिरताज, लाज रख्यो दास की। खाया ८४ का फेर, देख आया जम से मेर, उबर नहीं सब ठेर, नजर रख्यो मेहर की। चवदा भुवन सात ताल, स्वर्ग, मृत्यु और पाताल, देखे वड़े-वड़े भूपाल, सब पर झडप काल की। चार लोक चार घाम, छ दर्शन दास नाम, कोई पाया नहीं राम, कीरत सुनियो आप की। आपन सुगुण ओकार, हम तो शून्य का विस्तार, भरा बोध का दरबार, विचार शोभा सात की। खुश हो गये सरकार, दे दिया गले में हार, सिर पर पटका जरीजरतार, पेरण कुसुबीलाल, दी कमर को शाल, माला दिया ग्यान का, सब दियो शिणगार, शमला, तोडा, कटियार, खड़े सज के भालदार, नौकरी दी पास की, यादव करते हैं सलाम, मजलिस सतो की तमाम, मेहर रख्यो सुबोशाम, अरज सुनिया दास की।

(इस तरह 'ललित' नाट्य का विस्तार होता है। विदूषक बीच-बीच में आकर हास्य की सृष्टि करता है। पाटील और अन्य पात्रों के बीच तज्जनित सवाद होते हैं।) हरिदास इस प्रकार अपना स्वाग करता है—

‘भजमन नारायण नारायण नारायण भज मन नारायण। श्लोक।

अष्टादश पुराणानि कवीना द्वयम्। परोपकाराय पुण्याय पापाय परपीडनम्॥

आ हा। महाराज, ज्या कालाच्या ठायी कली अन्नमय प्राण — स्वयें विष्णूनें गोकुलात अवतार धारण केला — ‘तो हा नदाचिया घरी, उबरा चढता टेका घरी’ इत्यादि’।

(इ) गोघळ

गोघळ की प्रथा धर्म मूलक है। नामदेव के पूर्व से ही यह प्रथा चली आ रही है। क्योंकि नामदेव द्वारा रचित एक स्वतंत्र अमग ‘गोघळ’ के नाम से प्राप्त है। गोघळ’ प्रथा महाराष्ट्र में अनुष्ठानिक महत्त्व रखती है। इस अनुष्ठान को यथाविधि सम्पन्न करनेवाले लोगो की जाति ही गोघळी नाम से विख्यात है। प्रारम्भ में कहा गया है कि तमाशा के अन्तर्गत ‘पवाडे’ भी कहे जाते हैं। यही पवाडे गोघळ के अन्तर्गत देवी-देवताओं की स्तुति एवं यशोवर्णन के रूप में प्रचलित रहे हैं। गोघळी पहले पाँच देवी-देवताओं की स्तुति करता है, तत्पश्चात् किसी कथा-प्रसंग को आरम्भ कर किसी चरित्र का वखान करता है।

शब्दार्थ की दृष्टि से गोघळ का तात्पर्य गडबडी अथवा अव्यवस्था से है। अम्बा गोघळ की विशिष्ट देवी है। गोघळी गीत गाते समय अम्बा के समक्ष नृत्य करता है। इस आयोजना के साथ नकल और स्वाग भी जोड़े जाते हैं। कदाचित् इसीलिये नाट्य के मिले-जुले रूप को देख कर यह धर्म प्रधान अनुष्ठानिक मनोरंजन गोघळ कहा जाने लगा हो।

विवाहादि अवसरो पर गोघळ की व्यवस्था की जाती है। मंडप के नीचे ‘खण’ नामक चोली का वस्त्र विछाकर, आभ्रपत्रों और कलश सहित अम्बा की प्रस्थापना करने के पश्चात् गोघळी गोघळ आरम्भ करता है। पवाडे आदि ग्राम्य वाद्यों के साथ पूरे उत्साहपूर्वक कहे जाते हैं। इस प्रकार सगीत एवं धर्म के बहाने नाट्य तत्त्वों की अभिव्यक्ति होती है।

गोघळ के स्वाग मनोरंजक होते हैं। पाटिल बुवा श्रीर गोवळी की आरम्भिक वातचीत के पश्चात् इस प्रकार गोघळ का आरंभ होता है—

सुदिन सुवेळ तुझा माडिला गोघळ हो ।

पंचप्राण दिवद्य बोन्ही नेत्राचे हिलाल हो ॥ घृ ॥

घटस्थापना कैली तढरपुर महाद्वारी हो । आकाशी मडप दिधला ते नेत्री तालावरी हो । वैसली देवता पुढे वैष्णवाचें गाणें हो । उदोकार गर्जती गला तूळसीचें भूषण हो ॥

असे गोघळ कुठें-कुठें पडले होते ? तुलजापुरी कौंडनपुरी वर कथा कोणची लावू यजमान ? काल्या चाफ्याची ? वा आग्न पासोड्याची ? का जायाराणीची ?

पाटील—जायाराणीची

गोघली—ठीक आहे नमो गणपती, नमो श्रोताया, नमो माझ्या हरिवासु नारायणा हो । हा, हा, हा, कथा एका आता अमुक फलाण्या गावचा राजा राजा जी जी, राजा विसतान्या गावी गेला जी जी, त्या राजाचें काय वा नाव नाव जी जी, ते कोण्या वेढ्याला ठावें ठावें जी जी, एक सीदागर राणी राणी जी जी, तिचे नाव जयाराणी राणी जी जी जयाराणी नें मिणगार केला जी जी, नैसली जरी जरितारी पाटोलाजी, अगी मदन्याची काचोली जी जी, पाची विचव्याचा भुण्टकार कारजी, आपला पति ओवाळितेदव जी मोरगावच्या मोरवा ठानकाजा, जेजुरीच्या खडोवा ठानका जा ?'

इस प्रकार के प्रसंग प्राय गोघळ आरम्भ करने के पहले प्रस्तुत किये जाते हैं। पुजारी की नकल करते समय कभी-कभी हास्य की मृष्टि होने की पूर्ण सम्भावना होती है। पूजा—“अय श्री क्राफर्ड साहेव वार्षिक समारंभस्य, इंग्लिश एसफेस अवतारस्य अद्य शके १०२ साजपट साहेव नाम सवत्सरे आदि ।” कभी-कभी तत्कालीन व्यक्तियों के प्रति सामाजिक धारणाओं की अभिव्यक्ति होती है। कथा की सूत्रबद्धता ललित जैसे लोकनाट्य से सम्भव नहीं। यहा की घटना और वहाँ की घटना यहाँ प्रस्तुत करना कठिन नहीं है।

(ई) बहुरूपिया

मुगलों के दरबार में बहुरूपिया का बहूत स्वागत होता था। बहुरूपिया जैसा कि शब्द से ही ज्ञात होता है, वह व्यक्ति होता है जो भिन्न-भिन्न रूप धारण कर सके। स्वाग और बहुरूपिया में इतना ही अंतर है कि स्वाग में एक से अधिक व्यक्ति होते हैं जब कि बहुरूपिया स्वतंत्र रूप से भिन्न-भिन्न रूप धारण करता है। मध्य-काल में बहुरूपिया एक धवा हो गया था। रूप बनाने की प्रथा भारतीय मस्कृति में अन्य नाट्यों की भांति नवीन वस्तु नहीं है। वरकतउल्ला द्वारा १७ वीं शताब्दी में लिखित 'प्रिम-प्रकाश' में रूप भरने का उल्लेख आया है। वैदिक काल में भी यह प्रथा विद्यमान थी। कठोपनिषद् के 'रूपं रूप प्रतिरूपो भूवू' ने यह प्रमाणित होता है। यह प्रथा न केवल महाराष्ट्र का विषय है बल्कि उत्तर-भारत में भी उदर-पूर्ति के हेतु रूप भरनेवाले नाग गाँवों या नग ों में दीख पड़ते हैं। चूँकि मुगलों की देवा-देवी मराठों के दरबारों में भी इन कला को यथोचित प्रोत्साहन मिला है, अतः मराठी नाटकों के पार्श्व में इसका प्रभाव भी स्वीकार करना होगा। बहुरूपिया के मवघ में अनेक लोक वचाएँ प्रचलित हैं। अक्षर के दरबार में कई बार बहुरूपियों ने कौशल दिखाये। पेशवाओं ने भी इन कला को बहुत प्रोत्साहन प्रदान किया। वस्तुतः मराठी नाटक के विकास के पूर्व इसका भी अपना योग अवश्य है।

अन्य लोक नाट्यों में 'दशावतार' का महत्व उल्लेखनीय है। भैरव-नाथियों द्वारा 'भराडी' और 'चित्रकथी' का प्रदर्शन भी किन्हीं अंशों में द्रष्टव्य है। अंतिम दो प्रकार अब बहुत कम देखने में आते हैं। 'दशावतार' अभी भी ग्रामों में लक्षित किया जाता है।

(उ) दशावतार

उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्व महाराष्ट्र के दक्षिण कोकण और गोवाक्षेत्र के पूर्व प्रचलित नाटकों में दशावतार का बड़ा प्रभाव था। कथाकली नृत्य और दशावतार में पर्याप्त साम्य है। इसमें कथाकली की भाँति पदों के पीछे से गीत न गा कर मंच पर ही सूत्रधार के द्वारा गाये जाते हैं। पात्रगण मूक अभिनय के स्थान पर खुलकर संवाद बोलते हैं। नृत्य की वेशभूषा समस्त कथाकली से ही ग्रहण की गई है। पात्रों का मंच पर आगमन भी नृत्य करते हुए नाटकीय ढंग से होता है। तालबद्ध गमक दोनों में प्रायः समान हैं। कर्नाटक में प्रचलित यक्षगान से भी दशावतार की तुलना की जा सकती है। इसका कुछ प्रभाव बंगाल के यात्रा-नाटकों में भी लक्षित होता है। मामा वरेरकर के मत से बंगाल के गौड़ ब्राह्मणों के कतिपय कुटुम्ब इधर आ बसे थे जिनके सम्पर्क से यह सांस्कृतिक आदान-प्रदान सम्भव हुआ। कहीं-कहीं अभी भी दशावतार को महाराष्ट्र में यात्रा (यात्रा) से ही कहा जाता है।

महाराष्ट्र के पौराणिक नाटक बहुत कुछ दशावतार के निकट रहे हैं। पौराणिक नाटकों का आरम्भ सूत्रधार से होता है। प्रारम्भ में वह गणपति का आह्वान करता है और तदनन्तर सरस्वती की वन्दना। मंच पर दोनों देव-चरित्र वाद्यों की निर्धारित वादन-शैली का अनुसरण करते हुए आते हैं। दशावतार में जैसा कि बताया गया है, पात्रगण नृत्य करते हुए प्रवेश करते हैं। पौराणिक नाटकों के पात्रप्रवेश का ढंग इससे थोड़ा भिन्न है। दोनों नाटक शैलियों में विदूषक अपनी भाव-भंगिमाओं से दर्शकों का मनोरंजन करता है। दशावतार का विदूषक स्वयं को 'महादवी' कहता है, जो संस्कृत के 'माधव्य' का अपभ्रंश है। दशावतार में एक और पात्र हास्य की सृष्टि करता है। वह है 'शंखासूर'। गणपति और सरस्वती ज्यों ही मंच पर से जाते हैं, वह नाचते हुए आ कर दक्षिण के कोकण की 'कुडाली' अथवा 'मालवणी' भाषा में सूत्रधार से बातचीत करता है। शंखासूर ब्रह्मा से तीन वेद चुराता है। उन्हें पुनः प्राप्त करने के लिये सूत्रधार देवताओं का आह्वान करता है। उस समय विष्णु का नाचते हुए आगमन होता है। शंखासूर और विष्णु में युद्ध का दृश्य मंच पर उपस्थित होता है। विष्णु अपनी शक्ति से शंखासूर को मारकर ब्रह्मा को वेद प्रदान करते हैं।

यह तो हुई दशावतार की प्रारम्भिक भूमिका। इसके पश्चात्, मत्स्यावतार में वास्तविक कथा का आरम्भ होता है। सभी अवतारों का मंच पर प्रवेश आवश्यक नहीं है। महाभारत के प्रायः उन प्रसंगों का मंच पर अभिनय किया जाता है जिनमें युद्धादि घटनाओं का समावेश है। रामायण के कथानक बहुत कम मंच पर खेले जाते हैं। कथानक सूत्रधार की सहायता से स्पष्ट होता जाता है। प्रत्येक पात्र के प्रवेश पर सूत्रधार परिचय देता है। वह विशेष प्रकार के शब्दोच्चार के साथ ज्ञात होता है। और उसके साथ ही मृदंग की थाप गमकती है। प्रवेश के साथ ही कुछ समय तक पात्र मंच पर नृत्य करता है और तदनन्तर निर्धारित शैली में स्वगत-कथन करने के बाद अपना स्थान

ग्रहण करता है। लडाई के दृश्यो में वाद्यो की गत मनोरजक होती है। घटो पटेवाजी चलती है। बढा-बढा कर अपनी बात कहने और अति नाटकीय हो कर अभिनय करने की प्रवृत्ति पौराणिक नाटको की तरह दशावतार में भी लक्षित की जाती है।

दशावतार के लिये मंच के विशेष आडम्बर की आवश्यकता नहीं होती। साधारण-सा रंगीन पर्दा पीछे बाँध दिया जाता है। एक ओर वादक बैठ जाते हैं और दूसरी ओर पात्र-प्रवेश के लिये स्थान छोड़ दिया जाता है। कुछ स्थानो में अवतारो का अभिनय करनेवाले पात्र दूर किसी स्थान से (वेपभूप से सज्जित हो कर) मंच पर आते हैं। मंच पर प्रवेश करने के पूर्व वे पूरे मार्ग भर नृत्य करते हैं। निश्चय ही उनके इस परिश्रम में वादक भी सहायक होते हैं। मार्ग में खामा मनोरजक दृश्य उपस्थित होता है। पात्र और दर्शक इस प्रयोजन में प्रायः समरस हो जाते हैं। गणपति की लम्बी मूढ़ दो-तीन बालक उठाये हुए चलते हैं। गणपति का प्रभाव डालने के लिये पात्र का वक्रिम गति से पद-संचालन और झूमना अथवा सरस्वती का नकली मोर के ढाँचे को अपने अग पर बाँध कर ऐसे हाव-भाव करना मानो वह ठीर पर ही बैठी हो, पर्याप्त दर्शनीय प्रसंग हो जाते हैं। स्त्रियो का अभिनय प्रायः पुरुष ही करते हैं। प्रत्येक पात्र की ठहरी हुई वेप-भूषा होती है। अन्य प्रदेश के लोक-नाट्यो की भाँति मध्यरात्रि के थोड़े पहले दशावतार का अभिनय आरम्भ हो कर प्रातः काल तक चलता है।

गोवा में 'धुमट' नामक एक लोक वाद्य का उपयोग किया जाता है। उस वाद्य की ताल पर जो नृत्य होता है उसकी अनुरूपता दशावतार के नृत्य में होती है। कहते हैं, पहले गोवा-क्षेत्र के दशावतार में धुमट वाद्य का उपयोग होता था। मृदंग और झाझ का उपयोग भी दशावतार में किया जाता है।

दशावतार का प्रचार आधुनिक प्रभावो के कारण महाराष्ट्र की भूमि से उठता जा रहा है। गाँवो में फिर भी यदाकदा लोक-नाट्यो के ऐसे दृश्य देखे जाते हैं।

अन्य लोक-नाट्यो में भैरवनायियो द्वारा 'मराठी' और 'चित्रकयी' का प्रदर्शन भी किन्हीं अंशो में उल्लेखनीय है। उक्त सभी नाट्य प्रकारो में पवाडे और लावनियाँ सामान्य तत्व हैं, जो महाराष्ट्र की अपनी खान विशेषताएँ हैं।

आज का महाराष्ट्रीय रगमंच बहुत आगे बढा हुआ है। उसके विकास में परम्परा का अपना योग निर्विवाद है। यद्यपि संस्कृत नाटको की परम्परा ने मध्य में मराठी नाटकों को प्रभावित किया अवश्य, पर १६ वीं शताब्दी के अन्त तक गतिपूर्वक जो परिवर्तन महाराष्ट्र में हुए, उन्होंने लेखक, अभिनेता और जन के बीच बहुत कुछ भेद पाट दिये। जन के संपर्क में जो मंच पनपे वे उन मंचो में अधिक टिकाऊ प्रमाणित हुए, जो विविष्ट वर्ग की सम्पत्ति बन कर चले आ रहे थे।



यक्षगान, विथिनाटकम् और तोलबोम्मुलु

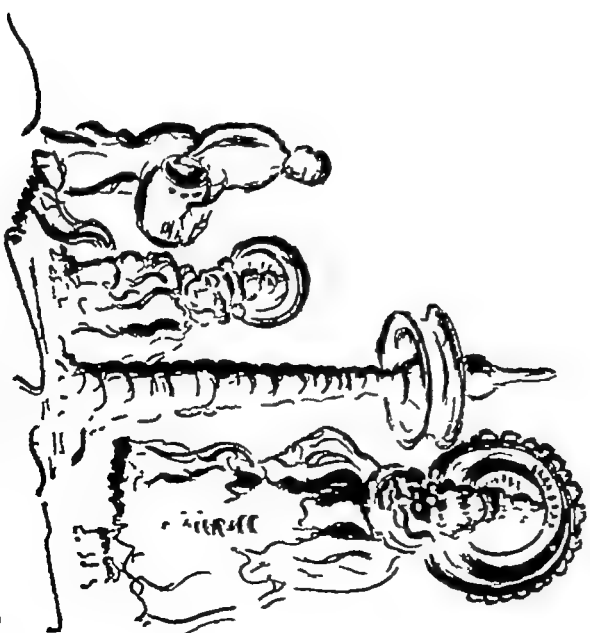
यक्षगान दक्षिण भारतीय लोक नाट्य का वह प्रकार है जो तामिल, तेलगू, कन्नड भाषा-भाषी क्षेत्र की ग्रामीण जनता में प्रचलित है। तेलगू में इसे 'विथि' या 'विथि भागवतम्' भी कहते हैं, परन्तु दोनों में अवान्तर भेद अवश्य है। यक्षगान नाटक की परम्परा आन्ध्र, कर्नाटक और तामिल सस्कृति की वाहक है। इसकी प्राचीनता निसर्देह निर्विवाद है, तो भी निश्चित रूप से इसकी उत्पत्ति के विषय में मतैक्य नहीं है। यक्षगान नाटक के लिये 'प्राकृत नाटक' शब्द का दूसरा प्रयोग उपलब्ध है। प्रतीत होता है कि यह अवश्य ही ऐसा नाटक रहा है जिसमें सस्कृत की छूट परम्परा का निर्वाह नहीं होता था और जो लोगों के अधिक निकट था। वेदूरि प्रभाकर शास्त्री ने यक्षगान की उत्पत्ति 'कुरवजु' नामक नृत्य से मानी है। प्राचीन काल में द्राविडी नाटको को भी 'कुरवजु' कहा जाता था। कुरवजु 'कुरव' और 'अज' से मिलकर बना है। 'कुरव' का तात्पर्य जाति विशेष और 'अज' का नृत्य से है। अर्थात्, कुरव जाति का नृत्य। एक दूसरे विद्वान श्री नेलदूरी वेंकट रमणय्या 'कुरवजी' को तामिल शब्द बताते हुए कहते हैं 'कुरवजी' एक जाति की स्त्री है। तेलगू में इसे 'एरुक' कहते हैं। प्राचीन काल में तामिल यक्षगानों में कुरवजी स्त्री पात्र का प्रवेश होता था। कुरवजी पात्र का जिस यक्षगान में प्रवेश किया जाता वह कुरवजी कहलाता है। केवल कुरवजियों से यक्षगानों की उत्पत्ति नहीं हुई। यक्षगानों के विकास पर प्रकाश डालते हुए वेदूरि शास्त्री का कथन यहा उद्धृत करना आवश्यक है। लिखा है —

“आन्ध्र देश के श्रीशैल, इद्रकील नगर (विजयवाड़ा) आदि शैव क्षेत्रों में नृसिंह क्षेत्रादि, वेदाद्रि पर्वतो पर वर्षोत्सव के समय नागरिक इकट्ठा होते थे। उनके विनोदार्थ आदिवासी नृत्य विशेष का प्रबन्ध करके धनोपार्जन करते थे। 'कोरवी' जाति से किया गया नृत्य 'कोरवजु' कहलाता था। 'कोरवजु' नृत्य विशेष से क्रमशः जाति विशेष में बदलता रहा। ये नृत्य विशेष रूप में ही न रहकर प्रबन्धों के रूप में परिवर्तित हुए और कालानुगुण पर्वत प्रदेशों की महत्वपूर्ण कथाओं से शिव-विष्णु लीला कथाओं में सम्मिलित होकर विशिष्ट गेय-नाट्य बन गये। ये गेय-नाट्य पहले नृत्य विशेषों पर निर्भर थे। धीरे-धीरे इनका प्रचार नगरों में भी होता रहा है जिससे नागरिकों की भी एक विशिष्ट रुचि इनके प्रति होती गई। उन नृत्य दृश्यों को यक्ष या कलावान खेलते थे। दृश्य नृत्याभिनय के साथ ही साथ गेयों में वचन का श्रव्यरूप भी जोड़ दिया गया। राजा सभाओं में देवोत्सव जातर (यात्रा) के समय यक्ष गंधर्वादि वेष धारण कर वेश्याओं द्वारा प्रदर्शित कराते तथा नृत्य धर्म से गेय धर्म की अधिकता होने से यक्षगान कहलाते थे”।

१. देखिये वेदूरि लिखित, सुग्रीव विजय' की भूमिका तथा कर्ण राजशेख गिरिराव का लेख—'आन्ध्र देश के यक्षगान' (सम्मेलन पत्रिका, पौष, २०१०)।



‘यक्षगान’

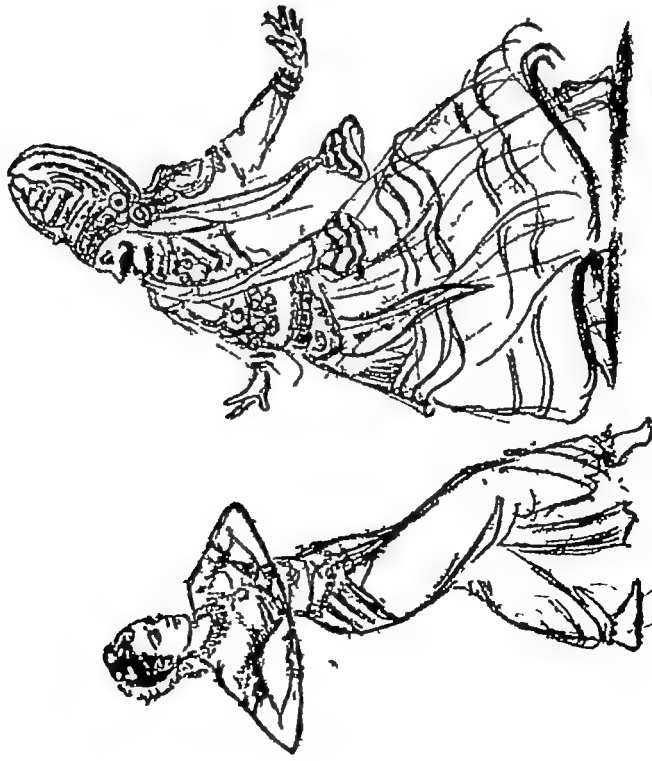


‘यक्षगान’ का प्रारम्भ

‘कथाकली’ का एक पात्र रूप-सज्जा करते हुए ।



‘कथाकली’ का नूतन रूप



★

कठपुतलियों के खेलों से भी इनकी उत्पत्ति का अनुमान किया जाता है, क्योंकि आरम्भ में इनमें सवादों का अभाव था। नृत्य और गान के साथ इनका सामंजस्य होते ही ये 'यक्षगान' की सजा से अभिहित किये गये।

दक्षिण भारत में कथाकली नृत्य की दो भिन्न शैलियों में यक्षगान का भी उल्लेख किया जाता है। एक कचपुडी और दूसरी यक्षगान। दोनों शैलियों का प्रदर्शन करने वाली मडलियाँ गाँव-गाँव घूमती हैं। चूँकि इनके नृत्य कथात्मक और वेपभूषा कथाकली की भाँति भडकीली होती है, इसलिये इन्हें लोक नाट्य की उस श्रेणी में स्थान प्राप्त है, जो पौराणिक कथानकों के आश्रय पर संगीत और नृत्य की सहायता से प्रभाव उत्पन्न करने में क्षम है।

इस विषय में विद्वानों ने अपने भिन्न-भिन्न मतों से वास्तविकता को बौद्धिक तर्कों का बाना पहना दिया। साधारणतया, वेदूर शास्त्री का मत स्वीकार करना उचित जान पड़ता है।

यक्षगान की प्राचीनता

यक्षगान नृत्य नाट्य है जिसमें गीतवद्ध सवादों का प्रयोग होता है। लम्बे-लम्बे बोल पात्रों को सहज ही कठस्थ रहते हैं। इनमें वर्णन का प्राधान्य होता है। कहा जाता है कि प्राचीन काल में ये नाटक न केवल मनोरंजन के साधन थे, अपितु प्रचार में इनका भरसक उपयोग हुआ है। ११वीं एवं १२वीं शताब्दी के जैन ग्रन्थों में यक्षगान नाटक को देशी गीत (लोक गीत या ग्राम गीत) कहा गया है। 'काकतीय युग' में इसे धर्म के साथ पौराणिक चरित्रों का प्रदर्शन करने का माध्यम बनाया गया। साधारण लोग तो इसमें भाग लेते ही थे, नगर की वेश्याएँ इनमें होती थीं। काकतीय प्रतापरुद्र की वेश्या मायलदेवी और भीमेश्वर पुराण की एक वेश्या पात्र 'ईशाणि वेप' धारण कर भिक्षाटन करती थी।

बारहवीं शताब्दी में दक्षिण भारतीय राजनीति में काफी परिवर्तन हुए। देश में एकता का अभाव और सामंतवाद का प्रबल होना कला के लिये क्षति का कारण हुआ। परन्तु जनता के मनोरंजन ज्यों के त्यों जारी रहे। नगरी के सम्य समाज में यक्षगानों का प्रचार क्रमशः बढ़ने लगा था। श्रीनाथ कविने (१४वीं-१५वीं शताब्दी) यक्षगानों की जो प्रशंसा की है, उससे यह विदित होता है कि राजाओं ने इन्हें प्रोत्साहन प्रदान किया। १६वीं शताब्दी के कवियों ने राजाओं से प्रोत्साहन पाकर अनेक यक्षगानों की रचना की। राजा नृसिंह रायलु (१६वीं शताब्दी) ने अष्टभाषा कवि को 'चन्नकवि' और 'सोमन्न चरित्र' नामक यक्षगानों पर अतुल धन दिया था।

स्त्रियाँ पुरुष वेप धारण कर यक्षगानों में भाग लेती थीं। पिगली सूरन्ना नामक स्त्री का उल्लेख प्राप्त हुआ है जो 'प्रभावती प्रधुम्न' और 'गंगावतार' नाटकों में अभिनय करती थी। 'रंग जम्मा' नामक स्त्री का भी उल्लेख मिलता है, जो 'मन्तरूदास विलाम नाटकम्' की लेखिका बतायी जाती है। तजोर राजाओं को इस बात का श्रेय प्राप्त है कि उन्होंने यक्षगानों में संस्कृत नाट्य शैली का प्रवेश कराया। रंग जम्मा तजोर के ही राजकुमार विजय राघव की स्त्री थी। और बहुत समय है उसने इस परम्परा को काफी आगे चढ़ाया हो। उसके शासन काल में मधुरवाणी और रामभद्राम्ना जैसी कवयित्रियों को इसी आशय से आश्रय प्रदान किया गया था।

यक्षगानो की यह परम्परा ठेट १७वीं शताब्दी के अन्त तक साहित्य में अनु-प्राणित रही। १७वीं शताब्दी के पश्चात् लगभग १०० नाटक ऐसे लिखे गये जिन पर यक्षगान का पूरा प्रभाव है।

यक्षगान नाटक की भाँति बम्बई और हैदराबाद के निकटवर्ती ग्रामों में कुछ लोक-नाट्य 'दोड्ड अट्ट' अर्थात् जनता के नाटक या 'बयालता' (खुले रंगमंचीय नाटक) तथा 'अट्टदत्त' (उन्नत मंचीय नाटक) के नाम से प्रचलित हैं, किन्तु उन पर आधुनिकता का पर्याप्त प्रभाव है। यह बात उल्लेखनीय है कि वे लिपिवद्ध नहीं हैं।

इन दोनों नाट्य प्रकारों का प्रचार कर्नाटक में भी है। वस्तुतः वही उनकी मूल भूमि है। नृत्य और संगीत इनमें प्रधान रूप से अभिनय के सहायक अंग हैं। हिम्मेला या भागवत द्वारा महाभारत और रामायण की कथाओं अथवा वैदिक गाथाओं का आधार प्रायः इन नाटकों में लिया जाता है। कन्नड का आरम्भिक साहित्य पद्यबद्ध है। अतः लोकजीवन में नाटकों के कथानकों पर पद्य की छाप होना स्वाभाविक था। सतपदी में ऐसी कितनी ही सामग्री उपलब्ध है जो रंगमंच के लिये उपयोगी कही जा सकती है। स्थानीय वीरों की कथाओं पर आधारित ये नाटक कदाचित् पौराणिक अथवा सस्कृत ग्रन्थों की गाथाओं की अपेक्षा अधिक मौलिक रहे हैं।

यक्षगान नाटकों की कथावस्तु यों तो रामायण, महाभारत और भागवत की पौराणिक एवं लोकप्रिय कथाओं से ली जाती है। किन्तु वह लोक भावों से अनु-रजित होकर अभिनेताओं के कौशल और मुख्यांग सवादों का स्पर्श पाकर अधिकतर लोकपरक हो जाती है। समय समय पर सामाजिक मान्यताएँ उनमें प्रश्रय पाकर परम्परा का स्वरूप धारण करती गईं। अनेक वर्षों के पश्चात् लिंगायत सत अल्लामा प्रभु का जीवन चरित्र मंच का विषय बनाया गया—जो वस्तुतः परम्परागत शैली में प्रयोग कहा जा सकता है।

कथाकली और यक्षगान

कथाकली केरल का नृत्य नाट्य है। कला की दृष्टि से उसकी सूक्ष्म अभिव्यक्ति लोकजीवन की अनेक अंशों में समुचित व्यञ्जना है। लोकपरक अभिव्यक्ति के साथ शास्त्रीय पक्ष भी कथाकली में समादृत है। पृष्ठ में कथापाठ होता है और मंच पर पात्र अपनी मूक मुद्राओं और अभिनय द्वारा नाटकीय तत्त्व की उपलब्धि करते हैं।

यों तो कथाकली की प्राचीनता निसन्देह मान्य है तथापि १८वीं शताब्दी के लगभग इसका विकास हुआ। इसकी उत्पत्ति के विषय में अनेक जनश्रुतियाँ प्रचलित हैं। दूसरी शताब्दी में रचित तामिल काव्य 'चिलप्पडिकरम्' में एक चक्कीयार जाति का उल्लेख मिलता है। उसके समय में प्रचलित 'कुडियत्तम' से कथाकली का सवध जोड़ा जाता है। किंवदन्ती है कि कालीकट के राजा जमोरिन, तत्कालीन प्रचलित लोकनृत्य के आधार पर 'कृष्णयत्तम' नामक एक नाट्य-रचना कथाकली शैली में तैयार की। उनकी ख्याति दूर-दूर तक फैली। परिणामतः एक पड़ोसी राजा ने नम्बूद्री ब्राह्मणों की सहायता से 'रामयत्तम' तैयार किया। 'कथाकली' शब्द का अर्थ है मगीत में निबद्ध कथा। नृत्य होते हुए भी अभिनय प्रसाधन कथाकली में प्रमुख है। साधारण से उन्नत मंच पर 'त्रिशला' (पर्दा) की व्यवस्था, चेहरे लगाना, रूप-

सज्जा, सभी प्रकार के पात्रों का अभिनय चैंडक (नगरे), मुद्दलम (मृदग), वॉसुरी, मँजेरे आदि वाद्यों का मिला-जुला वातावरण नाट्य की सृष्टि ही अधिक करता है। नाट्यों में जिस प्रकार दृश्य योजना होती है, ठीक उसी प्रकार अनेक दृश्यों में एक ही कथा प्रस्तुत की जाती है।

प्रायः केरल के कथाकली नृत्य से यक्षगान नाटको की तुलना की जाती है। जहाँ तक वेपभूषा, भावभंगिमा, मुद्राएँ और नृत्य का प्रश्न है यक्षगान नाटक-कथाकली के काफी निकट है। अन्तर केवल अभिव्यक्ति में है। दोनों के प्रदर्शन और अभिनय का ढंग अलग-अलग है। विषयवस्तु के संगठन में अधिक सौन्दर्य यक्षगान नाटक के अन्तर्गत निहित है। यद्यपि लोक-कलाकारों द्वारा इनका निर्माण होता है तथापि लोक मंच की स्वाभाविक विशेषता एवं सौन्दर्य रचना की भाव-गरिमा में कहीं भी शैथिल्य नहीं दीख पड़ता। कथाकली का आधार लम्बी रचनाओं में से चुने हुए सुन्दर अंश होते हैं, तथा यक्षगान नाटक अपने आप में परिपूर्ण और व्यवस्थित रचना होती है।

यक्षगान नाटक की कोटि में ही गिने जाते हैं। भरतमुनि ने नाटक को दृश्य काव्य कहा है। यद्यपि उसमें पद्य और गद्य दोनों का समावेश आचार्यों ने स्वीकार किया है। यक्षगान नाटक में गीत और नृत्य का सामंजस्य जनसुलभ ढंग के अनुसार पाया जाता है। सवाद का निर्वाह भी गीतों द्वारा होता है। कथा गीतों के माध्यम से क्रमशः खुलती जाती है। नृत्य के साथ पात्रों का अभिनय प्रदर्शन और सवाद गायन इस ढंग से चलता है कि लोग घंटों बैठे रहते हैं। कैसा ही पात्र क्यों न हो वह पद्य में भाषण करेगा। इससे कहना होगा कि ऐसे लोक-नाटको का अधिकांश आधार लोक-गीत है।

लोक-गायकों की परम्परा ने आन्ध्र और कर्नाटक के ग्रामों में यह कला सम्हाले रखी। खुले मंच पर इन नाटको का प्रदर्शन समय-समय पर गाँवों में होता है। गाँव के किसी भी व्यक्ति अथवा कुछ लोगों के मिले-जुले सहयोग से नाटक-मंडलियों की आर्थिक कठिनाइयाँ हल हो जाती हैं। सहयोग देने की यह प्रथा भारतीय ग्रामों में कोई नई बात नहीं है। जातक ग्रन्थों में धनीमानी लोगों द्वारा नृत्य-नाट्य आदि उत्सवों के आयोजन करने के अनेक उल्लेख मिलते हैं। दर्शकगण भी कला-अभिनय, आदि से प्रसन्न होकर सहायता प्रदान करते थे। तामिल के प्रसिद्ध कवि इलंगू ने अपने काव्य-ग्रन्थ में चोल की राजघाटी पुहार के मेले का वर्णन किया है। उसमें नृत्य, नाट्य और अन्य मनोरंजन साधनों का विस्तृत वर्णन किया है।

वर्तमान यक्षगान नाटक की रक्षा का श्रेय लोक-गायको को है। इन नाटको के लिये किसी तरह का वन्दन नहीं है। खुला मंच और दर्शकों की कोई सीमा नहीं। कुछ वर्ष पूर्व इस परम्परा को जीवित रखने के हेतु कवि वल्लतोल के केरल कला-केन्द्र की भाँति यक्षगान कला केन्द्र स्थापित करके एक समिति की स्थापना की गई है। इस समिति के प्रयत्न से शिक्षित समाज का दृष्टिकोण इस दिशा में उन्मुख होने लगा है।

विथि नाटकम्

‘विथि नाटकम्’ या ‘विथि भागवतुम्’ तेलगू का लोक मंच है। यक्षगान की अनेक विशेषताएँ इसमें सम्मिलित हैं, अतएव एक दृष्टि से यह यक्षगान का ही भेद है। पिछली शताब्दियों में इसका खूब प्रचार रहा। ‘कृदाभिरामम्’ नामक श्रीनाथ कवि का नाटक इसी श्रेणी में आता है। ‘विथि नाटकम्’ का अर्थ है वह नाटक जो मार्ग में प्रदर्शित हो। स्पष्ट है कि ये नाटक लोक जन के प्रबल साधन ही थे। जहाँ जनता में इसका अपरिमित प्रचार रहा वहाँ किन्हीं अशो में शासको द्वारा भी इसे प्रेरणा मिली। ‘कचपुडी’ की ब्राह्मण कलाकार मडलियाँ यात्रा करके अपने प्रदेश की जनता को इनके द्वारा प्राय मुग्ध कर दिया करती थी। गाँवों की जनता के लिए इन नाटकों में मनोरजन की वह प्रणाली उपलब्ध है, जिनका ये परम्परा से उपयोग करते आ रहे हैं। इनमें एक या दो पात्र ही मंच पर आते हैं। स्त्रियाँ समूह बनाकर नृत्य करती हैं। कृष्णलीला को नृत्याभिनय द्वारा देशी घंज में बड़ी सफलतापूर्वक विथिनाटकम् का विषय बनाया गया है। मंच प्राय मंदिर के खुले भाग में अथवा साधारण ऊँचाई पर बनाया जाता है। यक्षगान की तुलना में ‘विथि-नाटकम्’ ग्रामीण अधिक है।

तोल बोम्मलु

तोल बोम्मलु चमड़े की कठपुतलियों का खेल है। रामायण और महाभारत की कथाएँ इनके द्वारा परदे पर उतारी जाती हैं। सूत्रधार बड़ी कुशलता से इन पुतलियों को संचालित करता है, जैसा कि कठपुतलियों का तमाशा करनेवाले किया करते हैं। पुतलियों के स्थान पर कोई भी व्यक्ति पदों के पीछे से सवाद-गायन करता है। कहते हैं कि इंडोनेशिया के बोयांग नाटकों में इस तरह के भारतीय मनोरजन की प्रणाली का काफी प्रभाव लक्षित होता है। हास्य का प्रभाव पैदा करने का प्रयत्न सूत्रधार के सह-योगी बराबर करते हैं। ‘तोल बोम्मलु’ ग्रामीण होते हुए भी अत्यन्त प्राचीन है।

कामनकोट्टु

पौष के महीने में दक्षिण भारत में पोंगाल नामक उत्सव मनाया जाता है। इस समय साधारण जनता विभिन्न प्रकार के मनोरजन का आयोजन करती है। इसमें एक नाट्य का प्रकार है ‘कामनकोट्टु’। ‘कामनकोट्टु’ कामदेव और रति की पौराणिक गाथा पर आधारित नाट्य है। दो पात्र कामदेव और रति का रूप धारण कर नृत्य करते हैं और वादक मृदंग और घण्टी के साथ कथा गाते हैं। लका में भी जो दक्षिण भारतीय परिवार जमकर वसों हैं वे भी यही नृत्य नाट्य प्रति वर्ष करते हैं।

जहाँ तक दक्षिण भारत में लोकनाट्यों का प्रश्न है उनके पीछे पौराणिकता अधिक है। तामिलनाडु, आन्ध्र, कर्नाटक सभी क्षेत्रों में ग्रामीण नाट्य मनोरजन की अपेक्षा धर्मगत भावना से अनुप्राणित कहे जा सकते हैं। प्राय देर रात्रि में आरम्भ होकर ये सुबह तक चलते हैं। उत्साह की कमी भी नहीं पायी जाती। साधारण से आयोजन पर भीड़ हो जाना स्वाभाविक है। बड़े पात्रों में तेल भर कर प्रकाश की व्यवस्था, रूप-सज्जा, वाद्य आदि का ठाट देखते ही देखते जम जाता है। कोई लिखित सामग्री नहीं होती। सभी पात्र अपनी स्वाभाविक घंज से बोलते हुए कथा को आगे बढ़ाते हैं।

दक्षिण भारत के उक्त लोक-नाट्यों की आत्मा एक ही है । धार्मिक तत्वों से परिपूरित होते हुए भी सामाजिक जीवन का चित्र, अभाव, दैन्य, चमत्कार और हास-परिहास की सामग्री उनके गतिशील जनसुलभ भावों का प्रतिनिधित्व करती है ।

तामिल, तेलगु और कन्नड़ी भाषाओं में अनेक एक-दूसरे में मिलते-जुलते रूप मिलते हैं । द्राविडी संस्कृति के अव्ययेयताओं को इन लोक-नाटकों में उत्तर भारतीय लोक-नाट्य परम्परा की अपेक्षा संस्कृत नाट्यों की परम्परा का स्पर्श अधिक मिलेगा । ग्रामीण जन की स्फूर्ति और आन्ध्र, कर्नाटक और तामिल के संस्कारों का प्राणोच्छ्वास यक्षगान, विथिनाटकम्, और तोलवोम्मल के स्वरों में स्पन्दित होता है ।



विनिध प्रहसन

बिदेसिया

‘बिदेसिया’ बिहार के भिखारी के प्रयत्नो से विकसित भोजपुर जनपद का ऐसा नाट्य है जिसमें प्रेमकथाएँ, सामाजिक समस्याओं के सन्दर्भ में अभिनय का आवार बनाई गई हैं। ‘बिदेसिया’ की विशेषता उसकी आधुनिक भाव-व्यञ्जना और सामाजिक यथार्थ पर करारी चोट है। आज के भोजपुर और बिहार क्षेत्र में इस प्रकार के गीतनाट्य प्रायः खेले और लिखे जा रहे हैं।

कड़ा

राजस्थान में बीरसर पूर्ण एक नाट्य शैली ‘कड़ा’ के नाम से विख्यात है। कड़ा में किसी लोक कथा का गायन एक ही व्यक्ति द्वारा किया जाता है, पर उसकी प्रमुख पक्तियाँ पूरा समूह दुहराता है। वाद्य के नाम पर नगारा ही टेक झेलने पर किङकिड़ाता है।

जट्ट-जट्टनी

मिथिला, उत्तर बिहार और भोजपुर क्षेत्र के अनेक ग्रामों में गीतों से भरा यह लघु प्रहसन बहुत प्रचलित है। मूक अभिनय इससे सम्बद्ध है। साधारणतया बिना गद्य के गीत ही गीत में यह प्रहसन पाँच अंको तक विस्तार पा लेता है। अंको की मान्यता यों तो साधारण लोगों में नहीं होती, पर कथानक के मोड़ ही अंको की उद्भावना अपने आप कर देते हैं। चौमासा लगते ही स्त्रियाँ इस प्रहसन द्वारा एकत्र होकर प्रायः मनोरंजन करती हैं। दो दल में विभक्त होकर इसकी आयोजना की जाती है। एक दल की प्रमुख जाट (जट्ट) और दूसरी की जाटनी (जट्टनी) बनती है। दोनों दल एक दूसरे के समक्ष विशेष मुद्रा में खड़े होकर अभिनय के साथ गीतों ही द्वारा उत्तर-प्रत्युत्तर देते हैं। जो स्त्री जाट का अभिनय करती है वह अपने माथे पर मोटा साफा या पगड़ी और तन पर बड़ी पहन लेती है। शेष पात्र जरूरत के अनुसार जो भी मिले उसे पहनकर अभिनय का वातावरण बना लेते हैं। प्रस्तुत प्रहसन में किसी वाद्य की आवश्यकता नहीं होती। मंच मैदान में ही समझो। जहाँ थोड़ी सी स्त्रियाँ एकत्र हो सकती हैं, वही जगह मंच के लिये पर्याप्त है। नीचे “जट्ट-जट्टनी” का उदाहरण उद्धृत किया गया है -

जाट कहता है -

‘चल चल हे जट्टिन, जमुनमा के तीर ।

हम टीकवा बेसाहव जमुनमा के तीर ॥

(“हे जट्टी, यमुना के किनारे चलो, वहाँ मैं तुझे टीका खरीद दूँगा।”) जट्टी इनकार की मुद्रा में कहती है --

‘टीकवा मँगलीओ जट्टा, टीकवो न लैल जट्टा ।

मँगीआ उदास मोर, हम नहीं जएवो जमुनभा के तीर ॥’

(“ मैंने तुमसे टीका मागा था, तुम नहीं लाये । मेरी माग उदास है, मैं यमुना के किनारे नहीं जाऊगी । ”)

जट्टा उत्तर देता है-

‘जब जब टीकवा ललिआ जट्टिन, टीकवा काहे ने पेन्हल हे ।

- हरी-हरी चुनरी समरिया, नैहरा काहे गेल हे ॥

माय बाप निरघन जट्टिन, बेचि-बेचि खलको हे ।

मँगीआ उदास जट्टिन, नैहरा का गेल हे ॥’

(“ जब-जब मैं टीका लाया तब-तब तुमने पहना क्यों नहीं ? पीहर जाने से तेरी हरी चुनरी धूमिल हो गई । हे जट्टी, तेरे मा-बाप गरीब हैं, वे तेरा टीका बेच कर खा गये । अब तो तेरी माग उदास ही रह गई, तू पीहर क्यों गई ? ”)

अब जट्टी की मूक मानलीला प्रारम्भ होती है । जट्टा मनाने का अभिनय करता है पर जट्टी मानती नहीं । वह झमक-झमक कर दूर हो जाती है । यहा से दूसरा श्रक प्रारम्भ होता है । जट्टा खीझ कर कहता है -

‘लम्म के चलिह जट्टिन, लम्म के चलिह न ।

जैसे फांच कँरचिया लम्मे, तैसे लम्मिह न ॥’

(“ हे जट्टी, नम्रतापूर्वक चलो । जैसे कच्चे बास की दहनी झुकी रहती है वैसे ही झुक कर रहो । ”)

जट्टी उत्तर देती है -

‘न लम्मवो न लम्मवो हो जट्टा, न लम्मवो न ।

जैसे गोहमन सांप ऐंडतै, तैसे ऐंडवो न ॥’

(“ हे जट्टा, मैं नहीं नम्रता से रहूंगी । जिस प्रकार गेहुअन सर्प गर्वोन्मत्त होकर रहता है इसी तरह रहूंगी । ”)

जट्टा -

‘लम्म के चलिह ह जट्टिन, लम्म के चलिह न ।

जैसे गांव के पुतोह लम्मे, तैसे लम्मिह न ॥

(“ हे जट्टी, नम्रतापूर्वक चलो । जिस तरह गांव की बघुए अवनत होकर चलती हैं उसी प्रकार चलो । ”)

जट्टी -

‘न लम्मवो न लम्मवो हो जट्टा, न लम्मवो न ।

हम त बाबा के दुलारी धीआ, ऐँठ चलवो न ॥

(“ हे जट्टा, मैं नहीं नम्रता से रह सकती । मैं अपने पिता की प्यारी कन्या हूँ, मैं तो इठला कर ही चलूंगी ” ।)

अब जट्टा धमकी की मुद्रा में कहता है

‘लम्म के चलिह हे जट्टिन, लम्म के चलिह न ।

हमर बाबा सरदार जट्टिन, बँधवाए देवो न ॥ ।

(“हे जट्टी, नम्रतापूर्वक चलो। नहीं तो मेरे पिता सरदार हैं तुझे बँधवा दूंगा।”)

इस पर जट्टी भी तमक कर कहती है—

‘न लम्मवो न लम्मवो हो जट्टा, न लम्मवो न ।

हमर बाबा जमींदार जट्टा, छोड़ाये लेतौ न ॥’

(“हैं जट्टा, मैं नहीं नम्रतापूर्वक रहूंगी। मेरे पिता जमींदार हैं वे मुझे छोड़ा लेंगे।”)

दूसरा अंक समाप्त होकर अब तीसरा अंक प्रारंभ होता है। इसमें जट्टा पर-देश जाने की तैयारी करता हुआ कहता है—

‘हमर त टोपिया बेच खैल जट्टिन,

अब जट्टिन जाये देह विदेस ।

हमर त कुरता बेच खैल जट्टिन,

अब जट्टिन जाये देह विदेस ॥’

(“हे जट्टिन, तुम तो कुरता-टोपी बेच कर खा गई, अब मुझे परदेश जाने दो।”)

जट्टी इनकार के मुद्रा में कहती है—

‘ओहू से उत्तिम सिलाय वेब हो जट्टा,

पेन्हाय वेब हो जट्टा ।

जनि जट्टा जाह विदेश ॥’

(“हे जट्टा, मैं उससे भी उत्तम सिलाकर तुम्हें पहनाऊंगी। तुम कृपया विदेश मत जाओ।”)

जट्टा—

‘हमर त घोतिया बेच खैल जट्टिन,

अब जट्टिन जाये देह मोरँग देस ।

हमर त छत्ता बेच खैल जट्टिन,

अब जट्टिन जाये देह मोरँग देस ।

(“हे जट्टी, मेरी घोती और छाता तो तुम बेच कर खा गई। अब मुझे मोरंग देश जाने दो।”)

जट्टी रोने की मुद्रा में अनुनय भरे शब्द में कहती है—

‘मोरँग मोरँग सुनिये, मोरँग मति जाहू हो जट्टा,

मोरँगवा में असली जोगिनियाँ हो जट्टा ।

उलटिओ न ताके पलटिओ न ताके हो जट्टा ॥’

(“मैं मोरंग-मोरंग सुनती हूँ, मोरंग नहीं जाओ। सुनती हूँ कि मोरंग में असली जोगिन रहती हैं जो जोग करने के पश्चात् उलट कर देखती भी नहीं।”)

जट्टा—

‘मोरँग मोरँग सुनिये, मोरँग हम जाएब हे जट्टिन ।

मोरँग से टीकवा ले आएब हे जट्टिन ॥

मोरँग में असली जोगिनयाँ हे जट्टिन ।

ओहू के पेन्हा के तोरा ललचाएब हे जट्टिन ॥’

(हे जट्टी, मोरग-मोरग सुनता हू तो अवश्य जाऊगा । और वहा से टीका भी लेता आऊगा । मोरग की असली जोगिन को टीका पहना कर तुझे ललचाऊगा ।) यह सुनकर जट्टी रुठ कर नैहर चली जाती है । तीसरा अंक समाप्त हो जाता है । चौथे अंक के प्रारंभ में जट्टा, जट्टी के नैहर जाने का अभिनय करता है । अपने जल्ये में जट्टी छिप जाती है और जल्ये जट्टी के मा-बाप, माई-मौजाई में परिणत हो जाता है । अब जट्टा अपने श्वसुर से पूछता है -

‘बाबूजी बाबूजी, यही नगरिया, जट्टिन के अवैत देखली न ।’

(बाबूजी, मैंने जट्टी को इस नगर में आते देखा है ।)

श्वसुर की ओर से उत्तर मिलता है -

‘नहीं रे नहीं रे यही नगरिया, जट्टिन न आएल रे ।’

(नही नही, जट्टिन यहा नही आई है ।)

जट्टा -

‘बाबूजी बाबूजी यही नगरिया,

जट्टिन के चाउर कूटत देखली न ।

जैवना वनवइते देखली न,

जैवना जैवइते देखली न ॥’

(बाबूजी, मैंने इसी नगर में जट्टी को चावल कूटते देखा है । रसीई बनाते और खाना खाते भी देखा है ।)

‘नहीं रे नहीं रे यही नगरिया,

जट्टिन न आएल रे ।’

(नहीं नही, यहा जट्टी नही आई है ।)

6

यह सुनकर जट्टा निराश होकर चला जाता है । इधर जट्टी के माता-पिता जट्टा के भय से जट्टी का वेश परिवर्तन कर देते हैं और प्रचारित करते हैं कि यह मेरा पुत्र “राहूदास ” है । “राहूदास” रूपी जट्टी को एक धाव हो जाता है । उसके माता पिता सिंघी लगाने वाले एक जर्राह की तलाश करते हैं जो उसके धाव का रक्त चूस कर उसे स्वस्थ कर दे । जट्टा तो चुपके-चुपके अन्वेषण कर ही रहा था, वह सुरुस्त जर्राह का वेश बनाकर वहा पहुंचता है । जर्राह को पाकर उसके माता - पिता अनुनय करते हैं -

‘रोहू दास के हाथ के वाला, रोहू दास के हाथ के अंगूठी ।

हमहूँ देवी हो वैद जी, रोहू दास के देह छोड़ाए ।’

(है वैद्यजी, रोहूदास के हाथ का वाला और अंगूठी में तुम्हें पुरस्कार में दूंगा । इसे अच्छा कर दो ।)

जर्राह - ‘रोहू दास के हाथ के वाला, रोहू दास के हाथ के अंगूठी,

हमें नहीं लेवो बाबू रोहू दास के देवो छोड़ाए ।’

(रोहू दास के हाथ का वाला और अंगूठी में नहीं लूंगा । परन्तु इसे यो ही अच्छा कर दूंगा ।)

इसके बाद जर्राह रोहू दास की मरहम-पट्टी में मलग्न होता है । रोहू दास स्वस्थ हो उठता है । अब जर्राह रूपी जट्टा को कुछ भी मन्देह बाकी न रहा कि रोहू

दास ही उसकी जट्टी है। वह पर्वों को बुलवाता है और अपने श्वसुर पर जट्टी को छिपा रखने का अभियोग लगाता है। पर्वों की डाटडपट पर जट्टी के माता - पिता निरुत्तर हो जाते हैं। जट्टी भी समास्थल पर बुलाई जाती है। अब जट्टी से उसकी भौजाई कैफियत तलब करती है -

“कहँसा के मारल कहँसा ऐल हे बगुली ?”

(हे बगुली तू कहा से भटकती हुई आई है ?)

जट्टी -

“ससुरा के मारल नैहरा अइली है भउजी ।”

(हे भाभी, ससुराल से भटकती हुई नैहर आई हू ।)

भौजाई -

“कौन कारण तें ससुरा छोडल है बगुली ?”

(है बगुली, किस कारण से तूने ससुराल छोडी ।)

जट्टी -

“दूधवा आँटते छाली खइली हे भउजी ।”

(हे भाभी, दूध आँटते समय छाली निकाल कर खा लिया था ।)

भौजाई -

“बगुली हे बगुली, तू तो सुरुअक जीभलाही हे बगुली ।”

(बगुली हे बगुली, तू तो प्रारभ ही की चटोरी है ।)

इसके बाद सर्वसम्मति से जट्टा जट्टी को ले जाने की तैयारी करता है। अब चौथा अंक समाप्त होकर पाचवा अंक प्रारभ होता है। दोनों घाट पर आते हैं और जट्टी माझी को नदी पार करने को कहती है। जट्टी का जत्था यहा पर माझी और उसके साथियों में परिणत हो जाता है। जट्टी प्रार्थना करती है -

‘टीका देबो एवा रे खेवा, मोतिआ देबो इनाम ।

भइआ मलहवा हो, उतार दे नदिया के पार ॥’

(मेरे मल्लाह भाई, मुझे नदी के पार उतार दो। मैं टीका खेवाई दूगी और मोती पुरस्कार में तुम लेना ।)

माझी -

“न लेवौ एवा रे खेवा, न लेवौ इनाम ।

बहिनी सुवासिन हे, फिर चल बाबा दरवार ॥ ”

(मैं न खेवा ही लूंगा और न पुरस्कार ही। हे सौभाग्यवती बहन, तू पिता के घर लौट चल ।)

जट्टी -

“झूमका देवौ एवा रे खेवा, तरकी देवौ इनाम ।

भइआ मलहवा हो, उतार दे नदिया के पार ॥ ”

(मैं झूमक खेवा में दूगी और तरकी तुम पुरस्कार में लेना । ऐ मल्लाह भाई, मुझे नदी के पार उतार दो ।)

माझी -

“न लेवौ एवा रे खेवा न लेवौ इनाम ।

बहिनी सुवासिन हे, फिर चल बाबा दरवार ॥”

(मैं न खेवा लूंगा और न पुरस्कार ही। हे सौभाग्यवती बहन, तू पिता के घर लौट चल ।)

जट्टी -

“वाजू देवौ एवा रे खेवा, कँगना देवौ इनाम ।

भइआ मलहवा हो, उतार दे नदिया के पार ॥”

(वाजू खेवाई और कगन पुरस्कार में दूगी। हे मल्लाह भाई, तुम मुझे नदी के पार उतार दो ।)

माझी - "न लेवी एवा रे खेवा खेवा, न लेवी इनाम ।
वहिन, सुवासिन हे, फिर चल वावा दरवार ॥ "

(मैं न खेवा लूंगा और न पुरस्कार ही हे सौभाग्यवती वहन, तू पिता के घर लौट चल ।)

जट्टी - "हसुली देवी एवा रे खेवा, इनाम चंदरहार ।
भइआ मलहवा हो, उतार दे नदिया के पार ॥ "

(मैं हसुली खेवाई में दूंगी और चन्द्रहार पुरस्कार में । ऐ मल्लाह भाई, मुझे नदी के पार उतार दो ।)

माझी - " न लेवी एवा रे खेवा, न लेवी इनाम ।
वहिनी दुलारी हे, फिर चल भइआ दरवार ॥ "

(मैं न खेवा लूंगा और न पुरस्कार ही । हे प्यारी वहन, तू भैया के घर लौट चल ।)

जट्टी - कारा देवी एवा रे खेवा, विछुआ देवी इनाम ।
भइआ मलहवा हो, उतार दे नदिया के पार । "

(मैं कारा खेवाई में और विछुआ पुरस्कार में दूंगी । ऐ मल्लाह भाई, मुझे नदी के पार उतार दो ।)

इस बार माझी दोनों को पार उतारता है । जट्टी अपने पैरों के कारा और विछुआ निकाल मल्लाह को पुरस्कार देती है और जट्टा के साथ प्रस्थान करती है । इस प्रकार यह खेल परिशेष होता है ।

भडैत

"भडैत" अथवा "भडैती" भाड़ो का व्यवसाय है । नकलें करना अथवा स्वाग धारण करना इसका स्वभाव है । लखनऊ, दिल्ली, बनारस, कन्नौज, मनिकापुर आदि स्थानों में भाड़ो का व्यवसाय प्रचलित है । उत्सव-त्योहारों के मौके आते ही ये उन्हें हाथ से नहीं जाने देते । मुहल, छेदन, विवाह आदि अवसरों पर लोगों के घर ये लोग जा पहुँचते हैं । अपने व्यवसाय में जहाँ इन्हें शैथिल्य दिखाई दिया कि "नौटकी" का नहारा ले लेते हैं । कुछ भाड़ परिवार साधारण घवा या व्यापार भी करने लगे हैं । मनिकापुर के भाड़ दूर-दूर तक पहुँचते हैं । इनकी कुछ प्रसिद्ध भडैती के नाम हैं—चमेलिया लौंडी, अय्याराम कोरी, नाऊ, भटियारिन आदि । मौका देखकर तुरन्त प्रहसन की सृष्टि कर दर्शकों का मन मोह लेना इनकी विशेषता है । इनके लतीफे, लफ्फाजी, चुटकियाँ और वाक्पति सुनने योग्य होती हैं । स्वाग बनाकर उन्हें और भी रोचक बनाने की कला इन्हें अच्छी तरह याद है । भडैत की शैली पूर्णतः हास्य की स्रष्टि करने में सहायक है ।



१. कठपुतली का खेल

कठपुतली के खेलों का सम्बन्ध सुदूर इतिहास की गहराइयों से जुड़ा हुआ है। यह बताना कठिन है कि यह खेल कितना प्राचीन है, अथवा इसका मूल स्रोत क्या है। भारतीय पूर्वकालीन तान्त्रिक अनुष्ठानों, चीन के प्राचीन धार्मिक उत्सवों, इजिप्त के मकबরों और ग्रीस के दार्शनिक विचारों में इसका उल्लेख मिलता है। भारतवर्ष और उसके निकटवर्ती देशों में तो यह खेल अभी भी किन्हीं अंशों में जीवित है। नाटकों में प्रयुक्त 'सूत्रधार' शब्द से कठपुतलियों के सूत्र द्वारा संचालित करने का अवश्य ही सम्बन्ध है। सूत्रधार का प्रयोग इसी कठपुतली के खेल से नाट्यशास्त्र में अपनाया गया, यह निर्विवाद है। इसमें सन्देह नहीं कि कठपुतली का खेल प्राचीन काल से ही लोगों के मनोरंजन का सर्वप्रिय साधन रहा है। भारतवर्ष में आज भी राजस्थान, मालवा, सौराष्ट्र, महाराष्ट्र और मलबार प्रान्त के कुछ भागों में यह परम्परा-प्रचलित खेल विद्यमान है। भारतवर्ष के बाहर इसका जो रूप मिलता है, वह निसन्देह भारतवर्ष के अनुरूप ही है। पश्चिम में आधुनिकता का स्पर्श पाकर अब तो थियेट्रो तक में यह खेल सम्मान पाने लगा है, जहाँ लोग प्रवेश पाने के लिये लालायित रहते हैं। कहना न होगा कि कठपुतली का खेल अपनी सर्वसुलभ विशेषताओं और अपनी चमत्कारिक कला एवं प्रभाव के कारण ही भारत, लका, चीन, जावा, और सुदूर पश्चिम के कुछ देशों में नष्ट न होकर लोक-मनोरंजन का माध्यम बना हुआ है।

कठपुतली का निर्माण

कठपुतली वैसे तो शाब्दिक अर्थ के अनुसार काठ की पुतली है, पर उसके निर्माण में काठ के अतिरिक्त कपड़ा और चमड़ा भी काम में लिया जाता है। कठपुतली लम्बे-चौड़े आकार की गुड़िया की तरह लकड़हार पुतली होती है, जो रंगीन वेशभूषा और रूढ़िगत आकार-प्रकार एवं सज्जा के साथ तैयार की जाती है। देहली तथा जयपुर-जोधपुर में कठपुतलियाँ तैयार करने वाले कई पेशेवर लोग रहते हैं। गोल चेहरा, लम्बी मछली की भाँति आँखें, तनी भौंहें और लम्बे कानों तक खिंचे हुए ओठों को देखकर पुतलियों की खास धज पहचानी जा सकती है। उनमें अधिक वजन नहीं होता। कुछ देशों में प्लास्टर के साँचों का प्रयोग किया जाता है जिससे कि आकृति में समानता बनी रहे और काम भी जल्दी हो जावे। जोधपुर की पुतलियों में व्यक्तित्व के अनुरूप लम्बाई-चौड़ाई होती है। प्रत्येक पुतली के पीछे सूत्र बाँधने के लिए हुक होता है। इन पुतलियों को खराद पर ऊपर से रंग, रोगन लगाया जाता है। राजस्थानी पुतलियों का रंग राजस्थानी शैली से मिलता है। दक्षिणी पुतलियों की बनावट दक्षिणात्य ढंग की होती है।



‘कठपुतली’ के साथ गानेवाली महिला



मुगल दरबार

पुतली का खेल करने वाला किसी भी यथोचित स्थान पर एक चारपाई खड़ी करके उसके आगे अपनी पुतलियों का मंच बना लेता है। भारतवर्ष में मुगल-दरबार जैसे ऊँचे-ऊँचे स्तम्भों और मेहराबों के पीछे पुतलियाँ संचालित की जाती हैं। दर्शक सामने बैठते हैं जिससे उन्हें प्रत्येक गतिविधि दरबार में होती हुई दीखती है। दरबार की छत खुली हुई होती है जहाँ से सूत्रधार पुतलियों को उतार कर अपनी अँगुलियों के कुशल संचालन से सजीवता का आभास उत्पन्न करता है। यह दरबार रंगीन वस्त्रों का बना हुआ होता है, जो कहीं भी रस्सियों से बाँधकर चारपाई के आगे शामियाने की भाँति खड़ा कर लिया जाता है। दरबार की ऊँचाई प्रायः ३ से ४ और लम्बाई ८ से १० फुट तक होती है। और उसी प्रमाण में पुतलियाँ होती हैं। राजाओं की पुतलियाँ बड़ी और दरबारी तथा आम लोगों की पुतलियाँ छोटी होती हैं। साधारण व्यक्ति राजा के सम्मुख आते हुए काँपते हैं। नर्तकी एक विशेष ढंग के माथे पर दरबार में एक हाथ से घाँघरे का छोर उठाये नृत्य करती हैं, और प्राप्त ही ढोलकिया गाते हुए ताल देता है। नृत्य की साधारण गति कृत्यक से बहुत कुछ मिलती है। शूरवीर यन्त्रवत् तलवार घुमाते हैं जिससे एक गतिमय वातावरण बन जाता है। जोधपुरी पुतली वाले तो इस कला में अत्यन्त निपुण हैं।

कठपुतली के प्रकार

प्रमुख रूप से कठपुतली के चार विशिष्ट प्रकार उल्लेखनीय हैं —

१ भारतीय कठपुतली — जिसे सूत्र द्वारा संचालित किया जाता है। लका और ब्रह्मा में भी इसी प्रकार की पुतलियों का प्रचार है। इन पुतलियों के अंग एक-दूसरे से जुड़े हुए और लचकदार होते हैं। यह सबसे अधिक प्रचलित प्रकार है।

२ मौजों वाली पुतली — (ग्लोव डॉल) का प्रचार इंग्लैण्ड में 'पंच और वुडी', फ्रांस में 'युगनाल' एवं जर्मनी में 'केसपर' के नाम से पाया जाता है।

३ सलाई वाली पुतली — नीचे की ओर से सलाई द्वारा संचालित की जाती है। तुर्किस्तान और चीन में इसका प्रचलन है।

४ चौड़ी पुतली — इसका भी एक प्रकार है जो सलाई द्वारा संचालित होती है। पर मुख्य पुतली की अपेक्षा उसकी परछाई को ही पर्दे पर दिखाया जाता है। दक्षिण भारत में 'पावाकुयू' के नाम से यह पुतली प्रसिद्ध है।

प्रदर्शन के विषय

उत्तर भारत के गाँवों में 'कठपुतली रो खेल किरालो' की आवाज देकर घूमने-वाले कई व्यक्ति उन दिनों दीख पड़ते हैं जब कि लोग खाली समय में होते हैं। राजस्थानी पुतली (जिसे भारतीय पुतली कहा जा सकता है) अपना विशिष्ट महत्त्व रखती है। मलाबार में इन्हीं पुतलियों के द्वारा रामायण, महाभारत आदि की कथाएँ प्रदर्शित की जाती हैं। मदिरों के उत्सवों के अवसर (पूरम् या वेला) पर इनके खेल आयोजित होते हैं। कुयूकर, परम्परा से कठपुतली के खेल करने वाले इन्हीं अवसरों पर अपना काम करके वार्षिक आय के रूप में कुछ प्राप्त करते

हैं। खेल दिखाने का स्थान मंदिर अथवा कोई नियोजित खुली जगह 'पर ही' 'कुथूमडपम्' के नाम से बनाया जाता है। उत्तर भारत में रामायण अथवा महाभारत की कथाओं के बजाय ऐतिहासिक घटनाओं अथवा सामाजिक हास्यों के प्रदर्शन का रिवाज अधिक है।

राजस्थान की कठपुतलियों के पृष्ठ में ऐतिहासिक वृत्तों का अथवा लोकप्रचलित कथाओं का समावेश है। राजा अमरसिंह राठौर के शौर्य वर्णन और प्रदर्शन में जयपुरी पेशेवर बहुत निपुण हैं। राणा का खेल मुगल दरबार से आरम्भ होता होता है। लाल किले में दरबार भरा है। ढोलक की थाप के साथ गीतकार गीत-कथा को प्रारंभ करता है। अकबर और शाहजहाँ का जमाना है। अमरसिंह दरबार में नहीं है। शाहजहाँ अमरसिंह की गुस्ताखी से खफा होकर तुरन्त दण्ड घोषित करता है। अमरसिंह का राजपूती खून खौल उठता है। वह बादशाह की इस आज्ञा का विरोध करता है। इस पर बादशाह अमरसिंह को तुरत दरबार में उपस्थित होने की आज्ञा देता है। अमरसिंह दण्ड की रकम जमा करने के बहाने दरबार में आता है और अपनी तलवार से कई व्यक्तियों को मौत के घाट उतारता हुआ बादशाह पर हमला करता है, पर सौभाग्य से वह भाग जाता है। घटना का लौकिक स्वरूप कुछ इसी प्रकार है।

तथापि यह घटना सन् १६४४ की है, पर समस्त उत्तर भारत में कठपुतली-वालों के द्वारा यह अपने लोकग्राही रूप में अभी भी ताजी है। इधर सूत्रधार अपनी कुशलता से अमरसिंह की विशेषताओं को नाटकीय ढंग से प्रदर्शित करता है, उधर उसकी सहयोगिनी, ढोलक वाली अपनी मारवाडी धुनों में घटना को गाती है और ढोलक की तेज थापों और सूत्रधार की सीटी के साथ पुतलियाँ लचककर चपलतापूर्वक खेल में रौनक लाती हैं। छोटे से मुगल दरबार में युद्ध, क्रोध और साहस के कार्यों का दृश्य देखने योग्य होता है।

मधुकर के शब्दों में सूत्रधार को कलाकार, कारीगर, संगीतज्ञ, भाट और प्रमुख रूप से किस्सागो होना पड़ता है, तभी वह कुशलतापूर्वक अपनी कठपुतलियों द्वारा प्रभावित कर सकता है।

बालकों के लिए इन पुतलियों में ऐसी सजीवता है, जो परियों के लोक से कम नहीं। राजपूताने के साहस और मुगल दरबार का वातावरण कल्पना और पुतलियों के प्रत्यक्ष से उभर आता है।

संरक्षण की आवश्यकता

पुतलियों का अपना ससार है। इस प्राचीन लोक-कला का संरक्षण जरूरी है। कठपुतलियों का खेल करने वालों की अपनी खास विशेषताएँ हैं, जिन्हें वे परम्परा से सहजे हुए रहते हैं। कठपुतलियों का एक साथ जमाव, वातावरण में गति पैदा करना और ध्वनि के अरूप चपलता का एक साथ निर्वाह करना कुशल एवं पेशेवर कलाकार के लिये ही संभव है। भारतवर्ष (राजस्थान में) यह कला पूरे जोश के साथ विकसित हुई। जोधपुर के निकट वर्षों से इस कला को घघे के रूप में पोषित किये कई कुटुम्ब बसे हुए हैं। यही लोग समय-समय पर दूर-दूर तक

यात्रा करते हैं । राजपूत राजाओं और जागीरदारों ने अपनी समृद्धि के युगों में इन्हें खूब आश्रय दिया । गुजरात, काठियावाड़ और मालवा में भी उन्हें यथोचित संरक्षण मिलता था । आज भी लोक-मनोरंजन के साधनों के पुनरुद्धार के इस काल में कठपुतली के खेल को पुनः प्रतिष्ठा प्रदान करना राष्ट्र के लिये गौरव का विषय होगा । इस दृष्टि से भारत के सूचना और प्रसार विभाग ने कुँवरसिंह पर एक खेल तैयार करवाया है, 'जो कुँवरसिंह की टेक' के नाम से प्रसिद्ध है । यह प्रशसनीय प्रयोग है इसी माध्यम से और भी घटनाएँ प्रस्तुत करना अपेक्षित है ।



२. छाया-नाट्य

छाया का अपना अनोखा सौंदर्य है। उसमें रहस्यात्मकता और आश्चर्य-भावना का स्पर्श निहित है। कल्पना और सत्प्र दोनो वहाँ एक साथ आते हैं।

छाया-नाट्य की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। भारत, चीन और दक्षिणपूर्वी एशिया में यह कला कभी अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँच चुकी थी। रूस में बाल-शिक्षण के लिए प्रयुक्त 'टॉय थियेटर' के समानान्तर ही इस माध्यम का विकास हुआ। भारतवर्ष में छाया-नाट्य लोगो के मनोरंजन का साधन बनकर देशव्यापी महत्त्व की वस्तु तो बना ही किन्तु उसने निकटवर्ती देशो को भी प्रभावित किया है। मलाबार और आन्ध्र के गाँवों में इसके खेल आज भी उत्सुकता से देखे जाते हैं। मलाबार में इसे 'पावाकुयू' के नाम से पुकारते हैं। तामिलनाडु में भी इसका पर्याप्त प्रचार है।

छाया-नाट्य लोगो का अपना मनोरंजन है। आन्ध्र, मलाबार और तामिल-नाडु में इसका खेल करने वाले दल प्रायः गाँव-गाँव घूमा करते हैं। पौराणिक आख्यानों के आधार पर कथाओं का सिलसिला बैठा कर नाटक प्रस्तुत करना इन दलों के लिए सहज विषय है। तामिलनाडु में कम्बन रामायण से पाठ किया जाता है। अतः छाया-नाट्य के विषय देवता, राक्षस और पुराणों के प्रसिद्ध चरित्र हैं।

छाया-नाट्य आरम्भ करने के पूर्व बाँस की दो बल्लियों पर एक सफेद कपड़ा तान दिया जाता है। यह आयोजन प्रायः गाँव के बाहर किसी जलाशय या मन्दिर के निकट अथवा नारिकेल या ताड़ वृक्ष की पृष्ठभूमि लेकर किया जाता है। पट के पृष्ठ में कुछ दूरी पर दीपक प्रज्वलित किये जाते हैं। नाट्य का प्रारम्भ करने के पूर्व दर्शकों की ओर अन्धकार कर दिया जाता है। पट पर दीपकों के प्रकाश के सहारे चमड़े या काठ की बनी हुई आकृतियों की छायाएँ संचालित की जाती हैं। ज्यों ही छाया-नाट्य शुरू होता है पट के निकट बैठे उद्घोषकगण सवाद आरम्भ कर देते हैं। आकृतियाँ संचालित करने वाला सूत्रधार पर्दे के पीछे इस तरह बैठता है कि उसकी छाया पट पर नहीं आने पाती। आकृतियों को संचालित करते समय वह भी कभी-कभी पृष्ठ से ही सवाद बोलता है। दल के मुख्य गायक दर्शकों के सामने पट के आगे बैठे ऊँची आवाज में कथा-पाठ करते हैं। इस तरह छाया-नाट्य धूमधाम से आरम्भ होते हैं।

छाया-नाट्य की कला ने बर्मा, मलाबार, स्याम और इन्डोनेशिया के अनेक आधुनिक नृत्यों को प्रभावित किया है। उदयशंकर ने इस माध्यम से रामलीला को अद्भुत रूप में प्रस्तुत कर प्रयोग को सफल बनाया है। जावा और बाली द्वीपों के नृत्यों पर प्रभाव का आरोप अधिक स्पष्ट है। जावा के छाया-नाट्यों की अधिकांश कथाएँ भारतीय हैं। इसे वहाँ 'वाजग' या 'वायग' कहते हैं। राम और अर्जुन वहाँ के मुख्य एव प्रिय पात्र हैं। चीन में छाया-नाट्यों का शिल्प अधिक अन्धवीर्य तरह विकसित हुआ है। चीन को इसे दूर तक ले जाने का

श्रेय भी प्राप्त है। वहाँ के लोगो का यह प्रिय मनोरंजन है। लगभग पच्चीस वर्ष पूर्व से एक अमरिकी स्त्री पालिन वेन्टन इस माध्यम का प्रयोग अमेरिका में करती आ रही है। उसने अनेक प्रयोग किये हैं। चीन से वह आकृतियाँ के प्रदर्शन की यह कला सन् १९२१ में लेकर आयी थी। उसकी आकृतियाँ और प्रदर्शन का ढंग भारतीय और चीनी ढंग का है। अतः छायानाट्य का आज अन्तर्राष्ट्रीय महत्त्व है।

इतना होते हुए भी छायानाट्य पूर्णतया लोकघर्मी है। ग्रामीण जीवन में उनका प्रभाव अटूट है। लोगो के इतने निकट होने के कारण यह गैली किसी भी परिष्कृत बाह्य साधन के प्रभाव से वंचित है। यह अधिक सम्भव है कि लोगो की भावनाओं से उसका सम्बन्ध होने के कारण छायानाट्य सम्बन्धी प्रयोग सफल होंगे।



३. रास

रासलीला का रगमच अत्यन्त साधारण और सरल होता है। ऊँचे तख्त या चबूतरे पर चादर बिछा दी जाती है। उसी पर अभिनेता आ जाते हैं। जनता चारों ओर घेर कर बैठ जाती है। एक ओर स्त्री और दूसरी ओर पुरुष। राधा, कृष्ण और सखियों के पदार्पण करते ही जनता उठकर उनका अभिनन्दन करती है। लोक चरण-स्पर्श को दौड़ पड़ते हैं। राधा और कृष्ण काठ की बनी गद्देदार कुर्सी पर विराजमान होते हैं और नान्दी पाठ आरम्भ हो जाता है। जिसमें जयदेव के गीत-गोविन्द, वल्लभाचार्य और हितहरिवंश आदि के स्तोत्रों से वन्दना होती है। इसके बाद एक सखी कृष्ण से कहती है—‘रास को समय हूँ गयो अब आप पधारें।’ कृष्ण खड़े होकर राधिका जी से निवेदन करते हैं—

‘राधे, रूप उजागरि श्याम करियौ कृपा की कोर।’ आगे कृष्ण फिर निवेदन करते हैं —

रसिकजन रजवानी महारानी कृपा करि हेरो ।

मन जोहत राधे तेरो .

चलो चलें सब वन की ओर

करिए कृपा की कोर,

राधा भानुकुमारी ।

राधा— नन्दकिशोर मोहन कुञ्ज विहारी ।

कृष्ण— चलिये सघन वन की ओर श्री मम प्राण पियारी ।

बोलत चातक, मोर फूली अति फुलवारी ॥

राधा— मैं न चलू वन की ओर तू नटखट गिरधारी ।

(दर्शक—कृष्ण भगवान की जय)

तुम प्रीतम चित चोर उलटी रीत तुम्हारी ।

कृष्ण— हा हा, काह कहावत चोर, तुम चित चोर निहारी ।

निरखौ कृपा की कोर तुम राधा प्यारी ।

ब्रज वनितन सिरमौर, तुम भोली भाली ।

इसके बाद कभी राधा-कृष्ण का द्वन्द्व नृत्य होता या फिर सामूहिक नृत्य होता, जिसमें राधा, कृष्ण, गोपियाँ और गोप शामिल होते हैं। इस प्रकार नृत्य, गायन और कथोपकथन के साथ रासलीला चलती रहती है। अन्त में कृष्ण वृन्दावन की महिमा का वर्णन करते हैं—

राज-पाठ को नाहि करैया, ओढि कमरिया गाय चरैया ।

रय विमान पर नाहि चढ़ैया, गरुड पीठ पर नाहि उड़ैया ।

पावन पावन नगें डोलो, ब्रज रज सम कोउ नाहि ।

जो रस बरस रह्यो ब्रज माही, या को दरसन श्री कछु नाहि ।

—साहित्यकार, अगस्त १९५६ से सावर उद्भूत ।

४. राजा हरिश्चन्द्र : माच का अंश

(रंगत जोवना)

अजी सत का राजा सत की रानी सत की जीमो आसमान में तानी ।
अजी सत का पवन सत का पानी सत की राजा बोलते वानी ॥१॥ अजी सत का
सूरज सत का चन्दा सत का न्याव देखली छानी । सत के दत्त वत्सीम वन के सत
की जवान जात है सारी । अजी सत के काज घड मीस वन के सत के नाम को
जगत उमारी ॥

(बोल राजा हरिश्चन्द्र को)

—०—

(रंगत छोटी)

सतवादी हरिश्चन्द्र आये राजा सतवादी हरिश्चन्द्र ॥टेक॥ विक्र टुड गणपत
ने सुमरा मिट जाय मन को सन्द ॥ सरसत माता तुम्हें मनाता वाद ब्रह्म को छद ॥
तारालोचनी नार हमारी रहे मन में आनन्द ॥ सुन्दर सूरत बड़ी है सोभा नजर
करी सब वन्द ॥२॥ पुरी अयोध्या में राज हमारा तपता सूरज चन्द । सतयुग के
सतवादी राजा सुन सुत मूरख अद ॥३॥ नाम लिया से निरमल होवे कट जावे
सब फद । इन्द्र लोक में मान जिन्होका ऋषी हुए सब मद ॥४॥

(बोल तारालोचनी को)

—०—

(रंगत दोहरी)

हू तो म्हारे तारालोचनी नार । सत को करा सभी अगार ॥ टेक ॥ पति
हमारा सतवादी हरिश्चन्द्र सत की वादी कार । मत घरम की नाव वनाके उतरागा
सम्हर पार ॥ १ ॥ झूठ बोलै तो सोई अब मारे मो नर नरक निहार । सतयुग में सतवादी
राजा हुआ मुलक में क्षार ॥ २ ॥ भूक को भोजन मिल जावे दुखिया खडे हजार ।
तन मन धन नोई हम देख्या हेडो सिर को भार ॥ ३ ॥ पति नहीं परमेश्वर म्हारा
दिन में नेचो धार । नित उठ सेवा करा वदगी रखो तुम्हारी नार ॥ ४ ॥

(बोल दूत को)

—०—

आयारे घरमराज का दूत देखने आयारे ॥ टेक ॥ हुकम करने सतवादी
राजा, किन क्या जावा । किन कू लावा ॥ १ ॥ आयारे ॥ घरम पत्र में नाम लिखावा
घरमी कू वैकुण्ठ पौहवावा ॥ लख चौरामी जिन्हे भुगतावा ॥ आयारे ॥ ३ ॥ ऊपर
से गुरज की मार लगावा । घर मुंडी पानी जो तावा । आयारे ॥ ४ ॥ जहा मत होवे
वहा हम जावा । जाकर हुकम आज उठावा ॥ आयारे घरमराज का ॥ ५ ॥

(बोल तारालोचनी को)

—०—

(रंगत इकहरी)

अजी या चीज पराई दो दिन बिलसी ने पाछी दर्ई दीजो ॥ टेक ॥ कर करार विलस लो बदे फिर नही इस पर जोरा । जगा करो भाडेती खाली देखो ठिकाना और ॥ १ ॥ कर करार ब्रह्मा शिव आये आये श्री भगवान । त्रेता जुग में राम भया है, द्वापर में भया कान्हू ॥ २ ॥ हुकम दिया हाकिम नही माने भेजे दिया यमदूत । पकड़ हाथ आगे घर लीना कौन पिता कौन पूत ॥ ३ ॥ चदा जायगा सूरज जायगा, जाय पवन और पानी । एक चीज वो नही जावेगी कहे बालमुकुन्द ग्यानी ॥ ४ ॥

(बोल पदमनागनी को)

—०—

(रंगत छोटी)

पुरी अयोध्या बाला म्हानें कोई सतवादी हरिश्चन्द्र बतावो ॥ टेक ॥ कच्चा सूत कूम्हार का सो क्या कच्चा सूत कतावो । निरमल नीर भरा सागर से हीरा बाजी म्हानें जितावो । कोई राजा हरिश्चन्द्र बतावो ॥ १ ॥ घरमराज का दूत देखलो काला गोरा गुन जो गावो । नित उठ सेवा करा बदगी दस दस केतो हुकम उठावो ॥ २ ॥ कोई सतवादी हरिश्चन्द्र बतावो ॥ पदमनागनी अरजे करे हैं उसको जा समझावो । परसुवारथ के काज आज तुम दुश्मन के घर आगे सिधावो ॥ ३ ॥ कोई सतवादी हरिश्चन्द्र बताओ ॥

—०—

(रंगत झेला में)

अजी राजा मैं तो आई आपके पास प्यासी दर्शन की ॥ टेक ॥ तुम्हारा तीन लोक मैं मान मरजी परसन की । म्हारे उमग्यो नैत दयोब बद लिया वरसन की ॥ १ ॥ दरवाजे आ कबकी खडी हू सुनो जी हमारी बात । क्यों माया मैं लिपट रया हो भूलो ना हात की हात । पुगी बजा सब मश्र सुना दिया नव कुलीसु बादी गाय । कल्प राग कालो बस कीनी जा बैठो टिपारी माय ॥ २ ॥ हम राजा उनसे उठ बोल्या क्यों छोडो जी परवार । पदमनागनी पल पल रोवे चल्या गया बादी गिरलार ॥ ३ ॥ राजा मैं तो आई आपके पास ॥

(बोल पदमनागिन को)

—०—

(रंगत इकेरी)

अजी बोले पदम नागनी वादी गिर वासक मेरो ले गयो । देव लोक पाताल में सो राजा सत्य बखाने भोत । जा कारण हम आविया सो कई दिक्कू जल रही जोत ॥ १ ॥ अजी बोले ० ॥

(बोल राजा हरिचद)

—०—

(रंगत इकेरी)

अरे म्हारा महल अगाडी सुन्दर कौन उवी छूरी वाद के ॥ टेक ॥ बोल बोल

सुन्दर कुछ बोली बोल्या से सब होय । विना किये दूसरे के दिल की क्या जानेगा कोय ।
अरे म्हारा महल ० ॥

(बोल नागनी को)

—०—

जोड़ी मिल बिछड़ा पड्या सो राजा तुम्ही मिलावन हार । उठ राजा क्यों देर
लगाई नवकुलीमची हलकार ॥ अजी बोल ॥

(बोल राजा को)

—०—

बडो बोल इन्द्र को छाजे मैं हू धूल समान । भर निन्द्रा में चमक उठाहा दुख
सुख सुन ला कान ॥

(बोल नागनी को)

—०—

हात जोड अरजी करू सो राजा झठ जा नाग छुडाय । इतनो पुष्य पल्ल तम
वादी म्हाने चूदड ओडाव ॥ २ ॥

(बोल राजा को)

—०—

घन मागो तो घन हम देवा तन मागो तो तैयार । देश छोड परदेश फिरागा
सत्य कहू ललकार ॥ अरे म्हारा महल अगाडी ॥ ३ ॥

(बोल नागनी को)

—०—

ठन्डी छायें कदम के नीचे पियु सूता धा सुख सेज । वादी गिर बाशक कु लै गयो
छिप गयो सूरज तेज ॥ ४ ॥

(बोल राजा को)

—०—

शेष नाग पाताल को सो जा को कन्या सरको रूप । सच कह दो आये हो
कहा से हम सतवादी पूत ॥ ५ ॥



माच की प्रमुख धुन

बोल पियुजी हमारा छैला
 पियुजी गयारे परदेस
 अरे जाजम का तो बिछावा जी

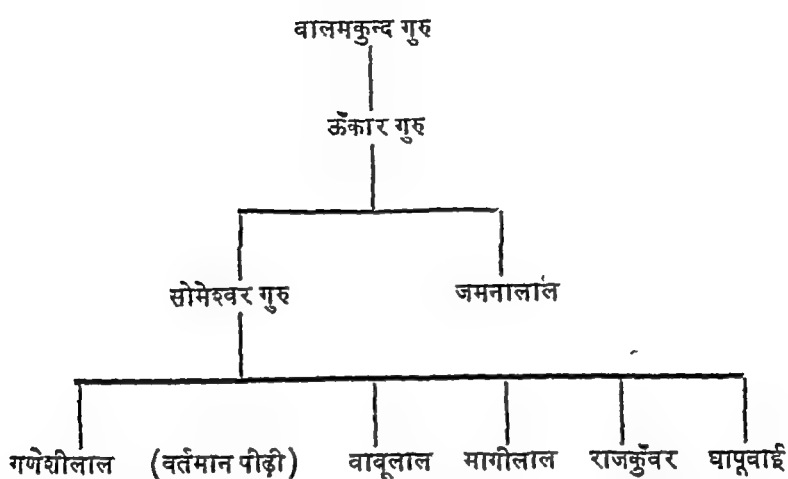
स्वर-तालिका

नि नि नि नि नि सा सा सा रे सा नी सां सा
पि यु ऽ जी ऽ ह मा ऽ रा छै ऽ ला ऽ
घ नी घ ऽ प म ग म ग रे सा ग म ग म
पि यु ऽ ऽ जी ह मा ऽ ऽ रा ऽ पि यु जी ग
रे रे रे रे ग रे ग म प प प प
या ऽ ऽ रे ऽ ऽ प र दे ऽ ऽ स
सा ग रे सा रे सा नी घ नी घ प घ प
अ रे ऽ जा ऽ ऽ ज म ऽ ऽ का ऽ ऽ
प घ म प म ग ग म ग रे सा रे
ऽ ऽ जी ऽ ऽ बि छा वा ऽ ऽ ऽ ऽ
सा सा सा सा
जा ऽ ऽ ऽ

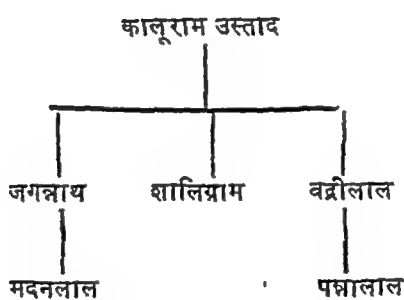


५. बालमुकुन्द गुरु और कालूराम उस्ताद की वंश-तालिका

(१)



(२)



घर तेरे माखन घर तेरे महिडो,
 घर तेरे घिरत घणैरो, मेरा लाल ।
 ऐसो रे पितलायो माखन,
 क्यूँ खायो, हरे राम ॥

घर तेरे राधा घर तेरे रुक्मण,
 घर तेरे सीता सी नार, मेरा लाल ।
 ऐसी रे मसतानी गूजरी,
 क्यूँ छेडी हरे राम ॥

(कृष्ण)

विन्दरावन की कुज गलिन में,
 बैठयो घेनु चरावूँ, मोरा माय ।
 बैठी ए गायी के ठोकर,
 क्यूँ मारी, हरे राम ॥

(कवि वचन)

चन्द्रसखी भज बाल कृष्ण छबि,
 हरख निरख गुण गावूँ मेरा राम ।
 झूठी ए गुजरडी ल्याई,
 ओलमा, हरे राम ॥



७. प्रकाशित ख्याल

श्री अग्ररचद नाहटा द्वारा प्रस्तुत सूची (लोककला, भाग १, अंक दो, सन् १९५४ से उद्धृत)

(क) अभय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर मे संग्रहीत :-

१. अमरसिंघजी को बडो ख्याल, मोतीलाल, गंगाराम प्रतापजी लखारा, जालना ।
 २ अमरसिंघ हाडी रानी को ख्याल, उजीर तेली, वैकटेश्वर प्रेस, बवई । ३ कत्ये चूने का ख्याल, गणेश वैद्य, लाला बशीधर दूडानी, आगरा । ४ केसर गुलाब का ख्याल, पसारीलाल नदराम, ईश्वरलाल बुकसेलर, जयपुर । ५ (राजा) केसरसिंह का ख्याल (फूलादे केसरसिंह को ख्याल) आदर्श हिन्दू पुस्तकालय, मथुरा । ६ राजा केसरसिंह का ख्याल, प० बशीधर शर्मा, किशनगढ । ७ खीमजी आभलदे का बडा ख्याल, सदासुख भगवानदास नीमच निवासी, जमुना प्रिंटिंग वर्क्स, मथुरा । ८ खीमजी आभलदे का ख्याल, श्याम काशी प्रेस, मथुरा । ९ खीमजी आभलदे का ख्याल, नानूलाल बशीधर शर्मा, किशनगढ । १०, खीमजी आभल को ख्याल, ज्ञानसागर प्रेस, बवई । ११ गोपीचद का ख्याल, मोतीलाल, (शाके १७६२) हरिलक्ष्मण महापुसकर, बवई । १२ गोपीचद राजा का ख्याल, आदर्श हिन्दू पुस्तकालय, मथुरा । १३ गोपीचद राजा का ख्याल, हिन्दी पुस्तकालय मथुरा । १४ चक्रवर्त राणा को ख्याल, नानूराम राणा, ज्ञानसागर प्रेस बवई । १५ चदमलियागिर को ख्याल, कवि लच्छीराम कुचामणी, आदर्श हिन्दू पुस्तकालय, मथुरा । १६ छैला पतिहारी का ख्याल, ईश्वरलाल बुकसेलर, जयपुर । १७ जगदेव ककाली को ख्याल, नानूराम चिडावै वाला, ज्ञानसागर प्रेस, बवई । १८ जगदेश ककाली को ख्याल, नानूराम चिडावै वाला, सतुरामजी सुन्दरमल, बवई । १९ जगदेश ककाली को ख्याल, नानूराम चिडावै वाला, श्याम काशी प्रेस, मथुरा । २० भर्तृहरी का ख्याल, तेज कवि बीरा किसनलाल, जैसलमेर । २१ जोगी भर्तृहरी का ख्याल, तेज कवि, बीरा किसनलाल, जैसलमेर । २२ भूगरसिंह का ख्याल ईश्वरलाल बुकसेलर, जयपुर । २३ डोला-मखन का ख्याल, सरनूला, हिन्दी पुस्तकालय, मथुरा । २४ दो गोरी का बालमा ख्याल, पसारीलाल नदराम, नीमच, हिन्दी पुस्तकालय, मथुरा । २५ ध्रुवजी को ख्याल, डालूराम ज्ञानसागर प्रेस, मुवई । २६ नणद भोजाई का ख्याल, नाथू, ईश्वरलाल बुकसेलर, जयपुर । २७. नलराजा को ख्याल, नानूलाल राणा, ईश्वरलाल बुकसेलर, जयपुर । २८ नागजी मारवाडी ख्याल, ईश्वरलाल बुकसेलर, जयपुर । ३० रानी निहालदे श्रीर कुवर सुलतान का ख्याल, प० किशनलाल, बाबू रामचद, नीमच । ३१. रानी निहालदे श्रीर कुवर सुलतान का ख्याल, प० किशनलाल, ईश्वरलाल बुकसेलर, जयपुर । ३२ खशम को खेत, तेज कवि, चन्तामणदाम जदाणी, जैसलमेर । ३३ पचफूना रानी का ख्याल या ख्याल आमा डावी को, भगवानदाम, हिन्दी पुस्तकालय, मथुरा । ३४ पन्ना वीरमदे को ख्याल, पसारीलाल नदराम नीमच, ईश्वरलाल

३४ विनजारे का ख्याल । ३५ बूढ़े बालम का ख्याल । ३६ मालदे हाड़ी रानी का ख्याल । ३७ मिरजा मोहनी का ख्याल । ३८ रतनसिंह चदावल का ख्याल । ३९ राजा चरित्र अर्थात् वीकालाडी का ख्याल । ४० राजा चित्र मुकुट का ख्याल । ४१ राजा नल का ख्याल । ४२ राजा रिसालू का ख्याल । ४३ राजा रिसालू नोपदे का ख्याल । ४४ रूप वसत का ख्याल ।

(ड) जयदेशव सुन्दरमल, प्राचीन पुस्तकालय, गोपालवाडी बबई द्वारा प्रकाशित (हमारे संग्रह के अतिरिक्त) - -

१ अमरसिंह हाड़ी राणी को ख्याल । २ इद्र कुवर को ख्याल । ३ इद्र-सभा को ख्याल । ४ कलकत्ते की खानगी को ख्याल । ५ कबाठ राजा को ख्याल । ६ खीवे आभल को ख्याल । ७ गोपीचद को ख्याल । ८ गोपीचद राजा को ख्याल । ९ चकवैवीण राजा को ख्याल । १० चन्दकवर सेठानी को ख्याल । ११ छोटा कथ को ख्याल । १२ डोगजी जुवारजी को ख्याल । १३ ढोला मरवण को ख्याल । १४ दयाराम घाडवी को ख्याल । १५ दुले घाडवी को ख्याल । १६ विणजारे को ख्याल । १७. वेनजीर साजादी को ख्याल । १८ मोरधज राजा को ख्याल । १९ राक्षा हीरू का ख्याल । २० लैला मजनू का ख्याल । २१ वीरमसिंग नौटकी का ख्याल । २२ विक्रम परवीण परी का ख्याल । २३ सुलतान बादशाह का ख्याल । २४ सौदागर वजीरजादी का ख्याल । २५ हरिचद राजा का ख्याल ।

(च) पं० पूनमचद सिखवाल लिखित ख्यालो की सूची —

१ अमलदार को ख्याल । २ आनदी गणपति को ख्याल । ३ उद्धव गोपी को ख्याल । ४ कुदतमल को ख्याल । ५ खटपटिया को ख्याल । ६ गेंदयाल गज-रादे को ख्याल । ७ छोटा बालम को ख्याल । ८ तारासिंह आसावरी को ख्याल । ९ नल दमयती को ख्याल । १० नशावाज को ख्याल । ११ पूरनमल भक्त को ख्याल । १२ पजावी हकीम को ख्याल । १३ भक्त सुदामा को ख्याल । १४ भवर चमेली को ख्याल । १५ मदनमालती चदपी को ख्याल । १६ पज कवर को ख्याल । १७ रात्रिसालू नोपदे को ख्याल । १८ रिसालू केलादे को ख्याल । १९ रिसालू रसवती को ख्याल । २० रुकमणी मंगल को ख्याल । २१ रूपरतन रसफूला को ख्याल । २२ लकादहन सीताहरण को ख्याल । २३ विक्रमादित्य चद्रकला को ख्याल । २४ सेंवरा माजलदे को ख्याल । २५ हरिश्चन्द्र तारादे को ख्याल ।

(छ) बालकृष्ण लक्ष्मण पाठक बबई द्वारा प्रकाशित सूची —

१ अमरसिंह को ख्याल । २ अमरसिंह हाड़ीराणी को ख्याल । ३ खिवा आभल को ख्याल । ४ गोपीचद (मो० कृ०) को ख्याल । ५ गोपीचद (प्रह्लाद कृ०) को ख्याल । ६ चितारा चितरगी को ख्याल । ७ छोटा कथ को ख्याल । ८ जगदेव ककाली को ख्याल । ९ जुहरी को ख्याल । १० हूंगी जवारजी को ख्याल । ११ डोलामरवण को ख्याल । १२ ढोला सुलतान न्यालदे को ख्याल । १३ दयाराम घाडवी को ख्याल । १४ नल राजा को ख्याल । १५ नगोरी छैला । १६ पन्ना वीरमदे को ख्याल । १७. पाक महोवत (लैलामजनू) को ख्याल । १८ पूरण भक्त को ख्याल । १९ पृथ्वीराज को ख्याल । २० फूलकवर फूलवती को ख्याल ।

२१ फूलादे केमरसिंह को ख्याल । २२ विणजारा को ख्याल । २३ वेण वादस्याही को ख्याल । २४ भरतरी को ख्याल । २५ मालदे हाडीरानी को ख्याल । २६ मोर-ध्वज को ख्याल । २७ राजा चकवै वैण को ख्याल । २८ रिसालू नोपदे को ख्याल । २९ विक्रम शशिकला को ख्याल । ३० सुलतान मरवण को ख्याल । ३१ सुलोचना को ख्याल । ३२ सोने लोहे के झगडे को ख्याल । ३३ सौदागर वजीरजादी को ख्याल । ३४ हरिश्चद्र तारामती को ख्याल । ३५ हीर राजा को ख्याल ।

(ज) हिन्दी पुस्तकालय, मथुरा द्वारा प्रकाशित —

१ ख्याल राजा गोपीचद, । २ ख्याल राजा रिसालू । ३ ख्याल दोहापाली-सग्रह । ४ ख्याल डूगरसिंह । ५ ख्याल दसमासिया । ६ ख्याल अमरसिंह । ७ ख्याल मारवाडी गीत । ८ ख्याल मोरध्वज ।

(झ) लाला बंशीधर दूदानी, ववई मशीन प्रेस, सेव का बाजार, आगरा द्वारा प्रकाशित —

१ नणद भोजाई का ख्याल । २ देवर भोजाई का ख्याल । ३ दीरानी जेठानी का ख्याल । ४ बुढापे का व्याह का ख्याल । ५ सास बहू का ख्याल । हीर राजा का ख्याल ।

(ज) ईश्वरलाल बुक्सेलर, त्रिपोलिया बाजार, जयपुर, द्वारा प्रकाशित (हमारे संग्रह के अतिरिक्त) —

१ ख्याल देवर भोजाई । २ ख्याल पचफूना आसाडावी । ३ ख्याल डूगर-सिंह जवाहरसिंह । ४ ख्याल सुन्दर नगीना । ५ ख्याल दो गोरी बालमा । ६ ख्याल दीरानी जेठानी । ७ ख्याल मास बहू का । ८ ख्याल केमरसिंह का । ९ ख्याल हीर राजा का । १० ख्याल सूरजकुवर बडा । ११ ख्याल निहालदे का बडा । १२ ख्याल नागरडे का । १३ ख्याल दसमासिया । १४ ख्याल गोपीचद भरथरी । १५ ख्याल सारगा सदावृज । १६ ख्याल पूरनमल का । १७ ख्याल केसरसिंह का । १८ ख्याल मणियार का । १९ ख्याल रिसालू बेलादे का । २० ख्याल रिसालू कामदे का । २१ ख्याल काकी जेठूत का । २२ ख्याल चकवा वैण का । २३ ख्याल बीन वादस्याजादी । २४ ख्याल गोपीचद । २५ ख्याल बीरमदे का ।

(ट) हरिप्रसाद भागीरथजी, रामवाडी ववई द्वारा प्रकाशित (हमारे अतिरिक्त) —

१ रिसालू नोपदे का ख्याल । २ गोपीचद को ख्याल (मोतीलाल) । ३ अमरसिंह का ख्याल, (मोतीलाल) ४ दयाराम घाडवी का ख्याल, (प्रह्लादी-राम) ५ अमरसिंह हाडीरानी का ख्याल । ६ गोपीचद का ख्याल, (प्रह्लादीराम) ७ हीर राजा का ख्याल । ८ सुलोचना का ख्याल । ९ भरथरी का ख्याल । १० नल राजा का ख्याल । ११ सिलोमतवती का ख्याल ।

(ठ) कन्हैयालाल एन्ड सन्स बुक्सेलर, (हमारे संग्रह के अतिरिक्त) —

१ ख्याल सीता मतवती । २ ख्याल अमरसिंह का । ३ ख्याल कत्या चूना का । ४ ख्याल मोरध्वज का । ५ ख्याल डूगरसिंह का । ६ ख्याल सुन्दर नगीना का ।

७ ख्याल आसाढावी पचफूला । ८ ख्याल निहालदे । ९ ख्याल रिसालू नोपदे ।
१० ख्याल हीर राक्षे का । ११ ख्याल छैला पनहारी का । १२ ख्याल
शनीचर का ।

(ड) रामलाल नोपाणी, ६७ काटन स्ट्रीट, कलकत्ता द्वारा प्रकाशित
(हमारे अतिरिक्त) —

१ अमलदार का ख्याल । २ इन्द्र सभा का ख्याल । ३ हीर राजा का
ख्याल । ४ जगदेव ककाली का ख्याल । ५ चन्द्रप्रताप का ख्याल । ६ मालदे
हाडी रानी का ख्याल । ७ हकीम गरमीवाला का ख्याल । ८ वीरमदे सोनगरी का
ख्याल । ९ चदकवर फूलकवर का ख्याल । १० राजा भोज भानुमती का ख्याल ।
११ पूरणमल भक्त का ख्याल । १२ डोलो मरवण का ख्याल । १३ छोटा कथ
का ख्याल । १४ जुरी खतराणी को ख्याल । १५ चकवा वैण को ख्याल ।
१६ स्याम कलिजा इन्दु को ख्याल । १७ साहिब तू सच्च को ख्याल । १८ सेठ मुनीम
को ख्याल । १९ सहजादे को ख्याल । २० लैला मजनू को ख्याल । २१ मदनसेन
चदकिरण को ख्याल ।

(ढ) उपरोक्त प्रकाशको के अतिरिक्त —

वाबू दीपचद, नीमच । लोक साहित्य सदन, जयपुर । विशन बुक डिपो, मथुरा ।
पुस्तक मंदिर, मथुरा । दूधनाथ पुस्तकालय, जगन्नाथ हुकुमचद, कत्ला, जैसलमेर ।
किशोरीलाल लखतमल, जैसलमेर । गगाराम प्रतापजी, लखारा, जालना । चिन्ताम-
णिदास जदाणी, जैसलमेर । ५० जगन्नाथ उपाध्याय, अजमेर । रामनायरायण त्रिवेदी,
कलकत्ता । आदर्श हिन्दू पुस्तकालय, मथुरा । श्यामलाल हीरालाल, श्याम काशी प्रेस,
मथुरा । जमना प्रिन्टिंग वर्क्स, मथुरा इत्यादि-इत्यादि कई प्रकाशक हैं ।



८. दिल्ली की रासलीला के संचालकों की परम्परा

महंत राघोदास

चतुर्भुज

निरंजनदास

रघुवरदयाल

जगन्नाथ

लक्ष्मीनारायण

(वर्तमान)

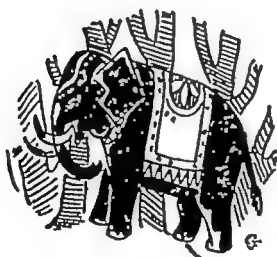
रामनारायण

श्यामसुन्दर

रामनाथ

संकीर्ण है । एक तो कुछ घूमने-फिरने वाली नाटक मंडलियों की स्थापना सरकारी खर्च से ही करे । ये मंडलियाँ देहातो में घूम-घूम कर अच्छे नाटकों का प्रदर्शन करें, रंगमंच इनका भी सीधा-सादा हो, नाटकों का रूप भी लोक परम्परा का अनुगामी हो । जहाँ जहाँ ये मंडलियाँ जायेंगी, एक नवीन रंगमंच का नमूना देहाती जनता के सामने पेश कर दें । उनके अनुकरण में न सिर्फ व्यावसायिक मंडलियाँ उसी ढंग के नाटक खेलने लगेंगी, बल्कि देहातो में स्थायी रंगमंचों की भी स्थापना होने लगेगी । इन मंडलियों की साल भर में एक बार ट्रेनिंग का भी प्रबन्ध होना चाहिये । दूसरी बात जो सरकार के द्वारा की जा सकती है वह लोक रंगमंच के महोत्सवों का आयोजन । ऐसे महोत्सव अलग-अलग इलाकों में हो तो अच्छा है । 'उत्सवो, प्रतियोगिता और पुरस्कार का आयोजन होना चाहिये । बिहार सरकार ने 'मोद मंडलियों' के नाम से घूमने-फिरने वाली नाटक मंडलियों का संगठन किया है, और वर्ष में एक बार प्रादेशिक रंगमंच महोत्सव को भी चालू किया है ।

पिछले पच्चीस वर्षों में लोक-नृत्य और लोक-संगीत की ओर सस्कृति प्रेमी व्यक्तियों का ध्यान गया है और नगरों में उनका प्रचार भी बहुत कुछ हुआ है । किन्तु लोक-रंगमंच जैसी चीज की स्थापना करने की कोई योजना हमारी नजर में नहीं आई । लोककला को नगर और सभ्य कही जाने वाली जनता के सामने रख देना एक बात है और जन जीवन के बीच में उन्हीं के मनोरंजन और उन्हीं की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति का आयोजन करना, दूसरी बात । गाव से नगरों की ओर दौलत भी खिंची, उसकी गोदी के लाल भी खिंचे, उसकी घरती के गीत भी उड़े । क्या यह नहीं हो सकता कि उन गीतों की पौध उसी घरती में जमे, फले, फूले और लोक-जीवन को आनंद रस से सराबोर करे ?



१ मध्यप्रदेश के समाज सेवा विभाग ने भी 'कलापथक' नाम से हर जिले में ऐसी मण्डलियाँ बनायी हैं ।

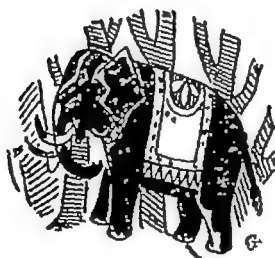
१०. नौटंकी संबंधी लोककथा

डा० पद्मसिंह शर्मा कमलेश ने नौटंकी के विषय में कुछ जान 'योग्य' बातें प्राप्त की हैं। आपका कथन है कि नौटंकी एक प्रेम-कथा है। आघोर रूप में पंजाब की एक लोक कथा इस प्रकार है —

“नौटंकी नाम की एक राजकुमारी थी, जो वैसी ही प्रसिद्ध थी, जैसी सिंहल द्वीप की पद्मिनी। हुआ यह कि एक बार शिकार से लौटकर फूलसिंह नामक युवक ने अपनी भाभी से पीने का ठण्डा पानी, नहाने को पानी, खाने को दाल-चावल और हुक्का भर कर तैयार करने को कहा। भाभी को देवर के कहने का डग अच्छा न लगा और उसने कह दिया कि कौन नौटंकी व्याह कर ले आये हो, जो ऐसा हुक्म चलाते हो। मैं तुम्हारी तनखा नहीं पाती कि हुक्म बजाने के लिये खड़ी रहूँ। भाभी के ये वचन युवक को तीर की तरह लगे और उसने प्रतिज्ञा की कि नौटंकी व्याह कर ही घर लौटूंगा। घर से चला तो भाभी को भूल मालूम हुई। उसने पश्चात्ताप किया और क्षमा मागी। नौटंकी के लाने की कठिनाइयों का उल्लेख किया पर फूलसिंह दृढ़प्रतिज्ञ रहा। इसके बाद तो भाई, माता, पिता, मित्र आदि सबने समझाया, पर नौटंकी का दीवाना फूलसिंह रोके न रुका। दो खुजरियों में मोहरे भर कर वह घोड़े पर चढ़ कर चल दिया और नौटंकी के वाग में जा पहुँचा। मालिन को रिश्वत देकर उसने वाग में स्नानाया और मालिन के बदले स्वयं राजकुमारी नौटंकी के लिये माला गूथी, जिन में जवाहरात जड़ दिये। मालिन उस हार को देर से लेकर गई तो नौटंकी क्रोध से आग-बबूला हो गई। मालिन से बहुत पूछने पर उसने भेद नहीं बताया और अपने लडके की बहू को उस हार के गूथने का श्रेय दिया। नौटंकी ने हुक्म दिया कि बहू को सामने लाया जाये। मालिन के होश उड़ गये। वाग में लौटकर उसने फूलसिंह से सब हाल कहा। अन्त में फूलसिंह स्त्री बनकर महल में गया। स्त्री रूप में फूलसिंह नौटंकी से कम सुन्दर न था। नौटंकी ने उसे नहेली बनाकर एक ही सेज पर नोने का अधिकारी बना दिया। फूनों से सेज सजाई गई। दोनों एक साथ सोये। बातचीत के दौरान में फूलसिंह ने नौटंकी से कुमारी रहने का कारण पूछा तो उसने अपने योग्य वर न मिलने की युक्ति दी और इच्छा प्रकट की कि यदि हम दोनों में कोई मर्द हो जाये तो क्या ही आनन्द की बात हो। इस पर फूलसिंह ने इष्टदेव को मनाकर यह वरदान मागने को कहा कि हम में से कोई मर्द हो जाय। नौटंकी ने वैसा ही किया और फूलसिंह मर्द के रूप में प्रस्तुत हो गया। नौटंकी को जब चाल मालूम हुई तब वह घवराई पर अब क्या हो नकता था। खबर राजा तक गई। फूलसिंह गिरफ्तार कर लिया गया और फाँसी के तख्ते पर चढ़ाया गया। नौटंकी प्रेमीके लिये मर्दाना वेश रखकर बच-स्थल पर आ गई। जैसे ही जल्लादों को राजा ने कत्ल का हुक्म दिया, नौटंकी मर्दाना वेश उतारकर अपने भ्रमनी

सकती है। एक तो कुछ घूमने-फिरने वाली नाटक मंडलियों की स्थापना सरकारी खर्च से ही करे। ये मंडलिया देहातों में घूम-घूम कर अच्छे नाटकों का प्रदर्शन करें, रगमच इनका भी सीधा-सादा हो, नाटकों का रूप भी लोक परम्परा का अनुगामी हो। जहाँ जहाँ ये मंडलिया जायेंगी, एक नवीन रगमच का नमूना देहाती जनता के सामने पेश कर दें। उनके अनुकरण में न सिर्फ व्यावसायिक मंडलिया उसी ढंग के नाटक खेलने लगेंगी, बल्कि देहातों में स्थायी रगमचों की भी स्थापना होने लगेगी। इन मंडलियों की साल भर में एक बार ट्रेनिंग का भी प्रबन्ध होना चाहिये। दूसरी बात जो सरकार के द्वारा की जा सकती है वह लोक रगमचों के महोत्सवों का आयोजन। ऐसे महोत्सव अलग-अलग इलाकों में हों तो अच्छा है। 'उत्सवों, प्रतियोगिता और पुरस्कार का आयोजन होना चाहिये। बिहार सरकार ने 'मोद मंडलियों' के नाम से घूमने-फिरने वाली नाटक मंडलियों का संगठन किया है, और वर्ष में एक बार प्रादेशिक रगमच महोत्सव को भी चालू किया है।

पिछले पच्चीस वर्षों में लोकनृत्य और लोकसंगीत की ओर संस्कृति प्रेमी व्यक्तियों का ध्यान गया है और नगरों में उनका प्रचार भी बहुत कुछ हुआ है। किन्तु लोकरगमच जैसी चीज की स्थापना करने की कोई योजना हमारी नजर में नहीं आई। लोककला को नगर और सभ्य कही जाने वाली जनता के सामने रख देना एक बात है और जन जीवन के बीच में उन्हीं के मनोरंजन और उन्हीं की सम्पूर्ण अभिव्यजना का आयोजन करना, दूसरी बात। गाव से नगरों की ओर दौलत भी खिंची, उसकी गोदी के लाल भी खिंचे, उसकी घरती के गीत भी उड़े। क्या यह नहीं हो सकता कि उन गीतों की पौष उसी घरती में जमे, फले, फूले और लोकजीवन को आनंद रस से सराबोर करे ?



१ मध्यप्रदेश के समाज सेवा विभाग ने भी 'कलापथक' नाम से हर जिले में ऐसी मण्डलियाँ बनायी हैं।

१०. नौटंकी संबंधी लोककथा

डा० पद्मसिंह शर्मा कमलेश ने नौटंकी के विषय में 'कुछ' जान 'योग्य' बातें प्राप्त की हैं। आपका 'कथन' है कि नौटंकी एक प्रेम-कथा है। आधार रूप में पंजाब की एक लोक कथा इस प्रकार है —

"नौटंकी नाम की एक राजकुमारी थी, जो वैसी ही प्रसिद्ध थी, जैसी सिंहल द्वीप की पद्मिनी। हुआ यह कि एक बार शिकार से लौटकर फूलसिंह नामक युवक ने अपनी भाभी से पीने का ठण्डा पानी, नहाने को पानी, खाने को दाल-चावल और हुक्का भर कर तैयार करने को कहा। भाभी को देवर के कहने का डग अच्छा न लगा और उसने कह दिया कि कौन नौटंकी व्याह कर ले आये हो, जो ऐसा हुक्म चलाते हो। मैं तुम्हारी तनखा नहीं पाती कि हुक्म वजाने के लिये खड़ी रहूँ। भाभी के ये वचन युवक को तीर की तरह लगे और उसने प्रतिज्ञा की कि नौटंकी व्याह कर ही घर लौटूंगा। घर से चला तो भाभी को भूल मालूम हुई। उसने पश्चात्ताप किया और क्षमा मांगी। नौटंकी के लाने की कठिनाइयों का उल्लेख किया पर फूलसिंह दृढ़प्रतिज्ञ रहा। इसके बाद तो भाई, माता, पिता, मित्र आदि सबने समझाया, पर नौटंकी का दीवाना फूलसिंह रोके न सका। दो खुजूरियों में मोहरें भर कर वह घोड़े पर चढ़ कर चल दिया और नौटंकी के वाग में जा पहुँचा। मालिन को रिश्वत देकर उसने वाग में स्थान पाया और मालिन के बदले स्वयं राजकुमारी नौटंकी के लिये माला गूँधी, जिम में जवाहरात जड़ दिये। मालिन उस हार को देर से लेकर गई तो नौटंकी क्रोध ने आग-बबूला हो गई। मालिन से बहुत पूछने पर उसने भेद नहीं बताया और अपने लडके की वहूँ को उस हार के गूँथने का श्रेय दिया। नौटंकी ने हुक्म दिया कि वहूँ को सामने लाया जाये। मालिन के होश उड़ गये। वाग में लौटकर उसने फूलसिंह से सब हाल कहा। अन्त में फूलसिंह स्त्री बनकर महल में गया। स्त्री रूप में फूलसिंह नौटंकी से कम सुन्दर न था। नौटंकी ने उसे सहेली बनाकर एक ही सेज पर सोने का अधिकारी बना दिया। फूँचो से सेज सजाई गई। दोनों एक साथ सोये। बातचीत के दौरान में फूलसिंह ने नौटंकी से कुमारी रहने का कारण पूछा तो उसने अपने योग्य वर न मिलने की युक्ति दी और इच्छा प्रकट की कि यदि हम दोनों में कोई मर्द हो जाये तो क्या ही आनन्द की बात हो। इस पर फूलसिंह ने इष्टदेव को भनाकर यह वरदान मागने को कहा कि हम में से कोई मर्द हो जाय। नौटंकी ने वैसा ही किया और फूलसिंह मर्द के रूप में प्रस्तुत हो गया। नौटंकी को जब चाल मालूम हुई तब वह घवराई पर अब क्या हो सकता था। तब राजा तक गई। फूलसिंह गिरफ्तार कर लिया गया और फौजी के तख्ते पर चढ़ाया गया। नौटंकी प्रेमीके लिये मर्दाना वेश रखकर वच-स्थल पर आ गई। जैसे ही जल्लादों को राजा ने कत्ल का हुक्म दिया, नौटंकी मर्दाना वेश उतारकर अपने अग्रजों

रूप में आगई । उसने जल्लादों को धक्का देकर नीचे गिरा दिया और नगी तलवार लिये पिता के सामने जाकर कहने लगी कि या तो इसे क्षमा कीजिये या स्वयं मरने को उद्यत हो जाइये । राजा को बेटी की बात माननी पड़ी । पंडित बुलाकर दोनों की शादी कर दी गई । फूलसिंह नौटकी को लेकर घर आया ।”

ब्रज में नत्थाराम शर्मा गीढ़ की लिखी हुई “संगीत नौटकी शहजादी उर्फ अम्बारा औरत” को नौटकीबाज असली नौटकी मानते हैं । प्रेम का जो रूप उक्त लोककथा में उपलब्ध है उसका स्वरूप बहुत कुछ प्रेमाख्यानकों-सा है ।



